CESÁREO BANDERA GÓMEZ

EL "POEMA DE MÍO CID": POESÍA, HISTORIA, MITO



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 981 - 1969.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1969. — 3211.

A Esther

PRÓLOGO

El presente trabajo continúa y amplía lo que sobre el mismo tema expuse en dos breves trabajos publicados en *Modern Language Notes* (ver los números de marzo de 1965 y de 1966). He querido desarrollar aquí lo que allí era parcial y fragmentario, hasta conseguir lo que me parece ser una visión global y coherente del Poema de Mío Cid. Más que un trabajo de investigación bibliográfica, ha sido ésta una labor interpretativa: era preciso aquilatar y matizar el alcance de lo que entonces no hice más que apuntar sobre el tema. Era preciso, además, examinar otros aspectos del Poema a la luz de mis primeras conclusiones sobre el episodio del león, el de los judíos y, sobre todo, el carácter mítico del Poema en general.

No considero, ni mucho menos, estas conclusiones como definitivas. Creo, eso sí, que pueden servir de base para una nueva y fructífera aproximación al Poema. No he pretendido, ni entonces ni ahora, echar ídolos por tierra, tarea ésta, por otra parte, muy por encima de mis posibilidades. Mis juicios críticos toman como punto de partida lo mucho y sólido que ya se ha hecho en este terreno. Sólo pretendo actualizar en lo posible unas directrices críticas que sufren hoy, a mi vista, de un cierto estancamiento. Hay en este intento, como es lógico, todo el riesgo que trae consigo la

posible inmadurez de lo que en ello hay de nuevo y el azar de caminar, en ocasiones, por terrenos en gran parte inexplorados. Existe, sobre todo, la enorme dificultad de penetrar intuitivamente, pero con todo rigor, en el espíritu de una época tan distante. Debo subrayar, desde ahora mismo, esa «distancia». Porque lo que en este trabajo pueda haber de nuevo sólo ha podido surgir y cobrar forma, aceptándola de antemano como base de toda mi labor. Ésta ha sido, como podrá juzgarse por las páginas que siguen, la gran dificultad: el no perder la noción de esa «distancia» justamente cuando uno cree penetrar en el espíritu de una obra de hace ocho siglos, cuando surgen los paralelismos fáciles, las conclusiones apresuradas, en una palabra, el tremendo riesgo de quedarse en la superficie.

Al examinar esa obra de arte que es el Poema, se han destacado sus méritos expresivos, su maestría técnica. Se han estudiado sus «recursos» de todo tipo. Yo creo que en el Poema, además (o quizá aparte) de todo eso, se vuelca el alma de un hombre. Más allá de todo lo que ahí es «facere», artificio narrativo, «mester», alienta en él una sinceridad realmente extraordinaria. El poeta se nos da realmente, y no a modo de ficción, en su obra. Esa «distancia» de que hablo se me ha hecho palpable cuando he visto, o he creído ver, en la sinceridad el elemento capital de todo el Poema. Ha sido, pues, desde esta moderna perspectiva, desde esta perspectiva tal vez más típica del veinte que de ningún otro siglo, desde donde he creído descubrir la «distancia» humana que nos separa del Poema. Su sinceridad es muy distinta de la que por tal entenderíamos hoy. Para nuestro juglar la sinceridad no es expresión subjetiva, sino todo lo contrario, objetiva, de una objetividad auténtica, es decir, histórica. Descubrimiento de la propia interioridad, como valor, en términos de objetividad histórica.

He creído comprender que el secreto de esa sinceridad objetiva radica, por paradójico que parezca, en que el poeta se abstiene de juzgar a su histórico héroe. Lo que de éste nos cuenta nace de una fe sin límites en su ejemplaridad, en cada una de las facetas de su personalidad: valentía, prudencia, magnanimidad, etc. Uno tiene la impresión de que el juglar estaría dispuesto a jurar en cualquier momento que su héroe no es otro que el histórico Rodrigo de Vivar. Coincidencia para él tan exacta como auténtico es el entusiasmo y la admiración que se despliega ante nuestros ojos en el Poema.

Tal vez esta maravillosa lección de sinceridad, a la vez pensada, meditada y sin reservas, pueda brillar hoy con nueva luz en el campo de la narrativa, el más difícil para tales despliegues. En todo caso, creo que vale la pena intentar desde este ángulo de visión la actualización, la puesta al día, del sentido de nuestra primera gran aventura literaria.

Debo dar las gracias a la Universidad de Cornell por su ayuda, tanto moral como material, sin la cual no hubiese podido llevar a cabo mi trabajo. Quiero destacar asimismo mi agradecimiento a los profesores Dalai Brenes y John Freccero. Al primero, por su aliento constante en momentos de vacilación capaces de poner en riesgo una labor ya comenzada. Al segundo, porque sin su ayuda difícilmente hubiese podido abrirme camino por el tupido bosque del pensamiento medieval. He de recordar, por último, a cuantos me brindaron sus comentarios críticos sobre los artículos aparecidos en *MLN* o sobre la totalidad o parte del manuscrito definitivo. Entre éstos me sería difícil silenciar el nombre de don Rafael Lapesa, cuyas objeciones críticas han contribuido de manera decisiva a perfilar y matizar mi propio pensamiento.

NOTA ADICIONAL

Después de haber escrito este trabajo, llega a mis manos el reciente libro del profesor Edmund de Chasca, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mío Cid»* (Madrid, Ed. Gredos, 1967). Si su libro anterior, *Estructura y forma en el «Poema de Mío Cid»*, era ya una obra interesante, éste que acaba de publicar creo que quedará en la historia de la crítica cidiana como una de sus realizaciones más fecundas. Es un libro profundamente meditado; en él destacan, sobre todo, la serenidad de juicio y una rigurosa sumisión al texto del Poema.

El autor no sólo analiza el Poema cuidadosamente, sino que, además, expone de manera clara y casi siempre convincente los postulados críticos de su análisis. Está claro que, ante la aparición de una obra de este calibre, mi trabajo debía ser retocado para incluir en él algunos juicios y comentarios que me sugería la nueva lectura. La mayor parte de estos juicios van ya incorporados al texto; en algún caso me he limitado a añadir una nota a pie de página. Mi aproximación al Cantar se realiza desde una perspectiva muy distinta a la del profesor De Chasca. Tal vez por eso, y porque coincido con él en la apreciación de algunos hechos fundamentales en el texto del Poema, pueda mi trabajo ser complemento adecuado del suyo. Espero que algunos pun-

tos sobre los que el profesor De Chasca parece mostrarse algo vacilante o con tendencia a un eclecticismo poco claro, reciban ahora nueva luz y pueda, además, confirmarse lo que me parece ser la intención de alguno de sus juicios.

Naturalmente, no en todo estoy de acuerdo con el crítico. Pero estas discrepancias dejan a salvo, en la mayoría de los casos, la claridad y fuerza lógica de su enjuiciamiento. Estas discrepancias surgen más bien porque en mi trabajo entran en juego factores que el comentarista citado no pudo ver desde el ángulo de visión que se había trazado y que, como digo, sigue rigurosamente en todo momento.

Madrid, 1967.

INTRODUCCIÓN

Nadie pondría hoy en duda la naturaleza esencialmente poética del *Cantar de Mío Cid.* La fina sensibilidad crítica de autores como Salinas, Casalduero, Dámaso Alonso [1] y muchos otros ha puesto de relieve que nuestro juglar es un poeta en la más amplia extensión de la palabra; poeta de sutiles matices y de extraordinaria penetración psicológica en la presentación de personajes y en el desarrollo de situaciones de intenso dramatismo [2]. Junto a esta calidad poética del Cantar se da el hecho sorprendente de su historicidad, de su veracidad histórica. A pesar de las polémicas que esta historicidad ha suscitado, nada ha podido echar por tierra los sólidos argumentos que a este respecto ha esgrimido

---

1 Ver especialmente: D. Alonso, «Estilo y creación en el Poema del Cid», en *Ensayos sobre poesía española* (Madrid, 1944); P. Salinas, «La vuelta al esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el Cantar de Mío Cid», *BHS*, XXIV (1947), 79-88; J. Casalduero, «El Cid, echado de tierra», en *Estudios de Literatura Española* (Madrid, 1962).

2 La posibilidad de que fueran dos poetas los que sucesivamente intervinieron en la composición del Cantar (ver M. Pidal, «Dos poetas en el *Cantar de Mío Cid*», en *En torno al Poema del Cid*, Barcelona-Buenos Aires, 1963) no afecta, en este caso, a su unidad temática e intencional. Es decir, esa unidad existe, como reconoce el mismo Menéndez Pidal. A los efectos de este ensayo sólo me referiré *al poeta* o *al juglar*, sin que esto prejuzgue en forma alguna las conclusiones del maestro.

tantas veces el maestro de la crítica cidiana, Menéndez Pidal. Veracidad histórica que incluye como una de sus facetas la veracidad geográfica. Es un hecho indudable que el Poema de Mío Cid, como ha dicho un crítico, «nos sorprende con sus nombres de lugar» [3]; también nos sorprende con sus nombres de persona, como el de ese Diego Téllez, «el que fue de Alvar Fáñez», y tantos otros de mayor o menor importancia histórica. Al leer hoy el Poema es ya imposible olvidar las lecciones magistrales de la *España del Cid.*

Sin embargo, estas dos caras del Poema no parece que se hayan integrado todavía en una dimensión única que les sirva de fundamento y nos dé la clave a la vez poética e histórica de la obra. Éste es el tema del presente estudio, que parte de la siguiente premisa: el carácter histórico del Cantar es inseparable de la intuición poética que hace de él una obra de arte literario. Dicho de otra forma, el poeta no sólo es plenamente consciente de que su héroe es un héroe histórico, sino que intuye esa historicidad como valor supremo del héroe. Lo histórico del Cantar no es sólo un hecho observable objetivamente, sino también una intención, y como tal se encuentra en la base misma de la personalidad poética de su protagonista. Realismo poético y veracidad histórica son dos valores coincidentes y del mismo sentido en la estructura intencional o de significación del *Poema de Mío Cid.* En el presente estudio habremos de examinar las consecuencias que tiene la aceptación de esta premisa para la interpretación del Poema.

Dado que esto entra de lleno en un tema ampliamente debatido, será conveniente examinar, a modo de introducción, algunas de las posiciones críticas más relevantes al

---

3 Con estas palabras comienza el estudio de Stephen Gilman, *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid»* (Madrid, 1961).

respecto. Dos nombres saltan inmediatamente a la vista cuando se habla de «poesía e historia en el Mío Cid»: los de Menéndez Pidal y Leo Spitzer. Difícilmente se puede hablar hoy del Poema de Mío Cid sin partir de esta plataforma crítica o sin tomar una posición determinada con respecto a la misma. Nuestro estudio reconoce y toma como punto de partida el definitivo aporte de estos dos maestros, al mismo tiempo que intenta dar un paso adelante para superar la divergencia crítica entre sus respectivas posiciones; divergencia que es en cierto modo más aparente que real.

Menéndez Pidal ha sido el creador y principal exponente de la escuela que defiende la naturaleza tradicional de la poesía épica. Los fundamentos crítico-históricos de este tradicionalismo han sido tan profusamente expuestos por el maestro que es de todo punto innecesario repetirlos aquí. Sólo me interesa recoger algunas afirmaciones que considero de especial significación para el tema de esta obra.

«La Epopeya —dice Menéndez Pidal— es un género literario hermano de la historia. La epopeya románica es la hermana mayor de la historiografía; nace cuando la historia no existía o sólo se escribía en latín, lengua extraña a la comunidad». «La edad heroica, creo yo, es aquella vivida por algunos pueblos que, antes de haber desarrollado la prosa historiográfica en lengua vulgar, sienten la necesidad de cultivar su propia historia, y tienen que hacerlo en la única forma literaria entonces existente, en forma poética, en cantos públicos. Es aquella edad en que todo un pueblo, llevado de un vivo interés nacional bastante unánime, poseído de un sentimiento político cálido y afectivo, más que práctico, requiere una habitual información sobre sus propios acontecimientos presentes y pasados»[4]. Refiriéndose a la falta de

[4] *Problemas de la poesía épica.* Conferencia pronunciada en el Instituto Español de Roma. (Roma, 1951), págs. 11 y 12.

información en las crónicas sobre los juglares épicos, nos dice: «Mientras los trovadores y juglares líricos hablan gárrulamente de sí mismos o de sus compañeros, los juglares de gesta se aplicaban a la narración objetiva e historial»; «nada puede chocarnos que las crónicas españolas acojan tan abundantemente los relatos de las gestas, si consideramos que éstas eran la historia popular de entonces» [5].

Creo que estas citas nos proporcionan una visión bastante exacta de cómo Menéndez Pidal considera la relación entre la poesía épica y la historia. Siendo esto así, no puede por menos de sorprendernos que, refiriéndose ya a una obra épica concreta, el Cantar de Mío Cid, diga el maestro que «el poema es verídico e histórico sin propósito, sin necesidad de serlo» [6].

En el tradicionalismo de Menéndez Pidal se da, pues, el caso paradójico de que mientras la épica, considerada en su conjunto, tiene una indudable intención histórica, pensada como intención concreta de un individuo es histórica sólo por accidente. Como arte colectivo, la épica es una forma de expresión de la historia. Como arte individual, lo poético y lo histórico se excluyen mutuamente: «El arte y la exactitud realista son cosas extrañas la una a la otra, y su coincidencia es puramente eventual. La creación poética en el poema reside justamente en lo que no es la realidad» [7]. Dado que el Cantar es de un indudable valor poético, «la fidelidad histórica jamás entra [en él] como algo intencionado». Tal vez lo que Menéndez Pidal quiere decir es que, objetivamente considerado, para nosotros la importancia historiográfica

---

5 *Poesía juglaresca y juglares*, Colec. Austral, 5.ª ed. (Madrid, 1962), páginas 170-1.

6 «Poesía e historia en el 'Mío Cid'», NRFH, III (1949), pág. 114.

7 «Mío Cid el de Valencia», en *Castilla, la tradición, el idioma*. Colección Austral, 2.ª ed. (Madrid, 1947), pág. 151.

del Cantar no tiene que ver nada con su importancia poética. Esto parece dar a entender cuando dice que apoya estas últimas afirmaciones «en varios casos, por ejemplo, con el hecho de intervenir muy fugazmente en la acción el señor de Sepúlveda Diego Téllez, coetáneo del Cid, personaje insignificante, desconocido ya del todo en el siglo XIII, tanto que en la refundición del poema hecha entonces se le sustituye por un labrador anónimo» [8]. También es posible que el ilustre crítico utilice el término «historia» o «histórico» en dos acepciones distintas: una la historia juglaresca de las gestas y otra la historia apoética de las crónicas. En este sentido es evidente que si bien la gesta del Cid pudo servir de base a las crónicas, en sí misma es algo más o algo diferente de una simple crónica. De todas formas, no se comprende cómo pueda excluirse del Cantar la *intención* histórica, aunque ésta sea distinta de la pura intención cronística. Lo que nos sorprende en esas afirmaciones del maestro es precisamente la mutua exclusión de lo artístico y lo histórico, cuando esto es lo que en su acertada opinión constituye la característica distintiva de la épica.

Más que separar *a priori* esos dos conceptos, creación poética y realidad, cabría decir que el arte y la exactitud realista no tienen que coincidir *necesariamente;* lo cual haría aún más significativo el hecho de que coincidieran. Dentro del arte, la exactitud histórica nos sorprende, pero ¿no es acaso el elemento sorpresa parte integrante de cualquier manifestación artística digna de este nombre? Es indudable que Menéndez Pidal se sorprende ante la fidelidad histórica del Poema. Precisamente aquí se trata de demostrar que no sólo se sorprende él, y nos sorprendemos todos, sino que también el juglar, el «primer cidófilo», como lo llamó Spit-

---

8 «Poesía e historia...», pág. 114.

zer, se sorprende, y que la fidelidad histórica de su narración es hija de esa sorpresa y no una mera coincidencia eventual. Creo que se equivoca el maestro al pretender convencernos de que su sorpresa es puramente especulativa: «Insisto tanto —dice— en que sin necesidad y sin propósito el juglar es verídico, porque no hago de la fidelidad histórica y geográfica del Poema un mérito artístico, sino un argumento doctrinal» [9].

La clave artística del Poema entiendo que no hay que buscarla en una mera coincidencia objetiva entre lo narrado y lo histórico, sino en el hecho fundamental de que esa coincidencia se produce ante nuestros ojos en términos poéticos. Es la forma poética en que se da esa coincidencia lo que nos interesa, no la coincidencia en sí como dato objetivo o como «argumento doctrinal». Es esa forma poética lo que nos hace afirmar que dicha coincidencia es intencional. Sin ella el Cantar de Mío Cid no sería lo que es. Como «argumento doctrinal», es decir, abstraído de su contexto poético, nada es mérito artístico, ni la fidelidad histórica ni la fantasía más desbordada. Y a la inversa, cualquier cosa pensable como dato objetivo puede, de hecho, adquirir relevancia poética al integrarse en el contexto orgánico de una intención creadora. Frente a la afirmación de que «el arte y la exactitud realista son cosas extrañas la una a la otra», no cabe otra réplica que presentar el Poema mismo, donde estas dos cosas se conjugan tan maravillosamente. ¿En qué obra hipotética habríamos de pensar si «la creación poética del Poema reside justamente en lo que no es la realidad»?

Puede existir coincidencia entre historia y narración épica en otros cantares estudiados por Menéndez Pidal. Lo importante es, sin embargo, comprobar que en el caso del *Cantar*

---

[9] «Mío Cid el de Valencia», *loc. cit.*

no se trata sólo de un fenómeno de época o de tradición —cultural—, sino de un «descubrimiento» de nuestro poeta, que toma conciencia del mismo y hace girar en torno a él las hazañas y la personalidad del héroe. Tal «descubrimiento» no se invalida porque pueda demostrarse que en este o aquel caso concreto el *Poema* no se ajusta con exactitud a los datos que nos proporcionan otros documentos historiográficos. El problema que nos ocupa no es un problema de tipo cuantitativo, sino de unidad y coherencia de intención. Poca significación poética tendría el afirmar que tal o cual lugar o personaje son históricos, si al mismo tiempo no percibiéramos que lo que más interesa a nuestro poeta, la vida íntima y la personalidad de su héroe, se perfila y adquiere consistencia poética frente a esos lugares y en contacto con esos personajes; que, en cierto modo, en el *Poema,* lo épico-heroico como tal está hecho de historia viva y concreta. No se trata de que el *Poema* sea *completamente* histórico, sino de que lo sea *de tal manera* que haga de la historia una categoría estética.

Está claro, por otra parte, que, si lo que digo es cierto, el *Poema* deberá ofrecer al historiador un nutrido número de coincidencias con la historia. Pero sería inútil y por completo irrelevante para nuestro propósito intentar determinar de manera objetiva y extrapoética cuál haya de ser la «cantidad» suficiente de historia que el *Poema* debe contener. En resumen, la historicidad del Cantar nos interesa, sobre todo, por el tono poético de la misma y por la intensidad afectiva con que el poeta integra dichos elementos históricos dentro de su obra.

Como ya dije antes, cuando hoy se lee el *Poema del Cid* es imposible olvidar las magistrales lecciones de la *España del Cid.* Sin embargo, por muchas coincidencias que observemos entre las dos obras, no deberá nunca olvidarse, tratán-

dose de examinar la trayectoria de una intención creadora, que es el *Poema,* y no la obra de erudición histórica, el que ha de proporcionarnos la medida de su propia historicidad. Ahí radica, tal vez, la gran dificultad metodológica de nuestra aproximación al Cantar: en no olvidar en ningún momento tantas páginas eruditas y, al mismo tiempo, actuar como si nunca se hubieran escrito.

Creo que cuando, en el caso del Poema, habla Menéndez Pidal de realidad histórica, quiere decir «datos obtenidos por medio de la investigación documental». Es decir, que confunde realidad con actitud de objetividad científica o cronística frente a la misma. Sólo así puede comprenderse la contradicción que supone hablar por una parte de un poema extraordinariamente verídico e histórico, y por otra, afirmar que su creación poética reside justamente en lo que no es la realidad.

El «argumento doctrinal» a que se refiere Menéndez Pidal es, como se sabe, el de la coetaneidad primitiva de la épica con los hechos que en ella se narran. A este respecto, es necesario decir que dicha coetaneidad no puede considerarse exclusivamente como algo negativo, como una limitación extra-poética a la capacidad de inventiva del juglar. De otra forma, sería preciso concluir que, a mayor coetaneidad, menos posibilidad de independizarse de la realidad histórica y, por consiguiente, menos posibilidades poéticas. No creo, ni mucho menos, que el maestro aceptara esta necesaria conclusión, puesto que, según sus acertadas observaciones, es precisamente el hecho de la coetaneidad lo que hace posible que surja este tipo de poesía con unas características bastante bien definidas, que la convierten en un género especial. Por otra parte, si la coetaneidad es un condicionamiento positivo, algo que posibilita el desarrollo de un tipo de poe-

sía, será necesario suponer que el poeta reacciona positivamente ante ella, que la acepta consciente de que lo que narra es historia y no ficción. Hasta qué punto sea capaz el poeta de elevar esa historicidad a primer plano poético dependerá de su capacidad de penetración intuitiva y de sus facultades creadoras.

Para resumir, no creo que exista ninguna razón de principio que nos obligue a descartar el carácter intencional de esa historicidad épica. Afirmar que «los elementos históricos no se hallan en un poema primitivo en cuanto históricos, sino en cuanto sirven a una ficción poética» [10], es entrar en el terreno de la pura conjetura. Lo único que tenemos a la vista es que esos hechos *están en un poema* y no en una crónica, y que ese estar en el poema será tanto más significativo cuanto más fuerte sea la coherencia interna del mismo y cuanto más clara sea su unidad de intención.

Muy aguda me parece la observación de Spitzer [11] de que la presencia de ese Diego Téllez de San Esteban, que ayuda a las hijas del Cid, debía llenar de complacencia a los que tal vez lo habían conocido personalmente, o a sus descendientes. ¿Cómo podríamos pensar que la presencia, aunque de pasada, de este personaje insignificante era algo completamente involuntario por parte del poeta? ¿No son estos detalles precisamente los que dan al Poema su fisonomía particular, detalles tantos de ellos comprobados históricamente? Si todo esto es involuntario, ¿a qué queda reducida la intención del Poema?

---

10 «Poesía e historia...», pág. 115.

11 «Sobre el carácter histórico del Cantar de Mío Cid», NRFH, II (1948), págs. 105-117. Reimpreso en *Sobre Antigua Poesía Española* (Buenos Aires, 1962), pág. 16.

Cuando el maestro habla del verismo épico como «verdad histórica involuntaria e innecesaria» [12], lo hace ciertamente pensando como historiador y no como crítico de una obra de arte. Sin embargo, las razones de esta actitud, según creo, no han de verse en que a Menéndez Pidal le atraiga más el *Poema* como documento histórico que como obra de arte, sino en que, pese a estas afirmaciones sobre el carácter involuntario del verismo épico y lo que es o no es arte en el Poema, Menéndez Pidal intuye que tal verismo es la característica fundamental de ese arte, que en él se refleja una idiosincrasia particular, una manera determinada de captar la realidad, que, en el caso de España, según ha declarado él mismo repetidas veces, llega a ser uno de los rasgos básicos de su literatura. Tal vez lo que Menéndez Pidal pretende conseguir al hacer de este verismo algo involuntario es justamente realzar la autenticidad del mismo, llevado, en este caso, de un viejo prejuicio romántico: autenticidad personal (o histórica) igual a espontaneidad, a irreflexividad, a algo que sale por sí solo, sin el menor esfuerzo consciente. Tal verismo, en el caso del Poema, sería así, no un rasgo personal y consciente, sino una característica nacional, colectiva, algo inherente al genio de la raza. El tradicionalismo de Menéndez Pidal como historiador de la literatura tiene este peligro evidente: el de atribuir a la tradición lo que se niega al individuo. El maestro, quizá un poco demasiado preocupado por los excesos de lo que él llama individualismo literario, no ha querido dejar a la veleidad de una intención individual algo en realidad tan importante como la personalidad literaria de todo un pueblo.

No quisiera que se viera en mis palabras una intención irrespetuosa hacia un hombre de la estatura intelectual y

---

12 *En torno...*, pág. 145.

humana de Menéndez Pidal. Se trata simplemente de sugerir que su acertada intuición como historiador de la literatura puede, en realidad, aplicarse con todas sus consecuencias al estudio de una obra de arte determinada, en este caso a la que tal vez sea la obra cumbre de la literatura española medieval.

Menéndez Pidal ha sentado las bases históricas sobre las cuales hemos de situar la creación poética del Cantar y nos ha señalado los límites y la dirección en que debemos caminar. Pero dentro ya de esa creación poética, nadie, en mi opinión, como Leo Spitzer ha calado tan hondo y nos ha dado una visión tan coherente de la personalidad del Cid poemático. La postura crítica de Spitzer, más que un ataque contra los sólidos argumentos históricos de Menéndez Pidal, expresa una especie de desasosiego ante la inadecuación de la investigación puramente histórica para poner de relieve la trascendencia significativa, intencional, del Poema. Por otra parte, al comparar las respectivas opiniones de estos dos maestros, observaremos que en muchos aspectos son paralelas y hasta coincidentes, pero difieren en lo que atañe al diferente enfoque metodológico con que cada uno se plantea el problema, enfoque del investigador de la historia en un caso y del crítico de arte en otro. Spitzer parte de la intencionalidad de todos y cada uno de los elementos del Poema como base insoslayable de su condición de obra de arte.

Es evidente que cualquiera investigación encaminada a realzar los valores estéticos del Cantar ha de partir de ese presupuesto básico. Sin embargo, también Spitzer, por razones quizá más sutiles y elaboradas que las de Menéndez Pidal, considera incompatible esa intencionalidad artística del Poema con su intención histórica. Es decir, con Spitzer pasamos de la historicidad involuntaria del Poema, mantenida por Menéndez Pidal, a la historicidad deliberada, pero

no con propósito histórico, o sea, a una historicidad «deshistorizada», aparente, no real; intencionada en su forma, pero no en su contenido. Es decir, pasamos de la historicidad involuntaria a la historicidad ficticia.

Por una parte, Spitzer considera *a priori* como imaginarios todos aquellos casos en que la veracidad histórica no ha sido absolutamente comprobada, en especial el episodio de Corpes. Actitud arbitraria que no resiste a los contundentes razonamientos de Menéndez Pidal en pro de la historicidad subyacente, si no completa, de dicho episodio. Por otra parte, aun después de hacer hincapié en lo que de imaginario hay en el Poema, todavía se encuentra Spitzer con un cuerpo considerable de hechos, lugares y personas, elementos todos que dan la tónica general al Poema, y que son indiscutiblemente históricos. Utiliza entonces Spitzer ese concepto clave de su interpretación, la historicidad ficticia del Cantar. Todos esos históricos lugares y personas los utiliza el poeta consciente y deliberadamente, a sabiendas del exacto papel que desempeñan en el plan general de su obra, pero precisamente porque esos elementos históricos están encuadrados en el plan de la obra, cuyo objeto, según Spitzer, no es el de retratar a un personaje histórico, no pueden a su vez considerarse históricos sino sólo en apariencia. Es decir, el poeta utiliza esos elementos porque sabe que por ser históricos producirán un determinado impacto en sus oyentes; pero dicha historicidad es sólo el anzuelo que el poeta les tiende para llevarlos a un mundo que no es el de la historia real y concreta en que ellos se encuentran instalados como personas de carne y hueso. En resumen, esa historicidad deliberada del Cantar obedece, no a una intención realmente histórica, sino a «un impulso de *fictionalization*, de anovelamiento» [13].

[13] «Sobre el carácter histórico...», pág. 11.

Dado que este concepto de ficción es la piedra angular de todo el edificio interpretativo de Spitzer, será conveniente que lo examinemos con cierto detenimiento. En primer lugar, es necesario decir que sus observaciones sobre la significación del Cantar, sobre lo que hay en él de verdaderamente relevante, es decir, todo aquello que constituye *la estructura ideológica* del mismo, son, a mi juicio, observaciones exactas y pertinentes. El punto que juzgo débil en ese edificio interpretativo es precisamente el haber presentado esa estructura como algo exclusivamente ideológico, divorciado de todo contenido histórico, existencial y, por consiguiente, circunstanciado.

El Poema de Mío Cid, decía Spitzer, «no glorifica ideas impersonales, sino una personalidad real», es decir, aclara, «la idea real de esa personalidad» [14]. «El Cid realiza únicamente su propio ser, las ideas de su época se presentan simplemente como tributarias de su personalidad». Naturalmente, no negaba el prestigioso crítico que ciertas ideas impersonales o suprapersonales se reflejaran en el Poema, pero insistía, creo que acertadamente, en que el Poema no gira en torno a esas ideas, sino en torno a la personalidad de un hombre.

Mucho se ha hablado, antes y después de Spitzer, sobre el carácter humano, la cálida hondura de la personalidad del Cid; pero Spitzer puso además de manifiesto que esta personalidad no es la de un héroe cualquiera, sino la de un modelo perfecto, la de «un héroe modelo en todas las virtudes del hombre maduro» [15], una especie de «santo laico». El juglar no escribe su gesta lleno de entusiasmo épico por las hazañas bélicas del Campeador, sino «enteramente preocupado

---

14 *Ibidem*, pág. 22.
15 *Ibidem*, pág. 12.

por la ejemplaridad moral de su héroe»[16], buscando en la historia «una enseñanza moral». No obstante, Spitzer interpreta todo esto, que difícilmente puede ponerse en duda, como prueba concluyente de que la intención del juglar es decididamente «anti-histórica», «ahistórica»; de que éste, consciente y deliberadamente, se aparta de la historia, se desinteresa de ella, «deshistoriza» la realidad de su héroe[17].

Ahora bien, aunque no contáramos en el Poema con tantos detalles realmente históricos, que afincan al héroe en una realidad concreta, como ese entusiástico verso sobre el Poyo de Mío Cid, que «mientras que sea el pueblo de moros e de la yente cristiana, /el Poyo de mio Çid asil dirán por carta» (Ed. Clásicos Castellanos, vs. 901-902), detalles que hacen del Cid un ser de carne y hueso y no un ente de ficción; aunque no contáramos con esto, fundamentar esa historicidad ficticia del Poema en el carácter modelo del héroe me parece completamente arbitrario. Está claro que ningún hombre histórico es perfecto, pero ésta es una proposición de tipo general muy alejada del sentimiento entusiasta que en la realidad despiertan ciertos hombres, en especial cuando la tradición popular los ha convertido en mito heroico. Nada se opone a que nuestro juglar viera en el histórico Campeador, tradicionalmente ensalzado, un modelo de perfección, sin que tengamos que suponer que la intención de aquél fuera la de apartarse deliberadamente de la historia para poder concebirlo como tal. Desde nuestra perspectiva intelectualizada y suspicaz, podremos quizá considerar ingenuo a nuestro juglar, pero nada nos autoriza a dudar de su sinceridad.

Hablamos, por tanto, de sinceridad, de convicción interior, aunque por pura necesidad metodológica debamos te-

---

16 *Ibidem*, pág. 16.
17 *Ibidem*, pág. 24.

ner en cuenta los datos que ha proporcionado la investigación documental. Según estos datos sobre el Cid histórico, analizados por Menéndez Pidal de manera más exhaustiva y convincente, a mi juicio, que por ningún otro investigador, la actitud de nuestro juglar puede que no sea la más exacta, pero sí es perfectamente lógica. Podemos pensar que el juglar se equivocó en algunas de sus apreciaciones; pero, si así fuera, deberíamos admitir que su equivocación estaba perfectamente justificada. Por encima de todo esto, sin embargo, hay un hecho que me parece fundamental y cuya falta de apreciación tal vez haya sido el talón de Aquiles de gran parte de la crítica cidiana: el Poema de Mío Cid no nace de un acto de enjuiciamiento, sino de un acto de fe; fe en el Cid y en todo lo que el Cid encarnaba. El juglar no enjuicia la figura de su héroe; simplemente, cree en ella. Para esto no hace falta recurrir a la investigación documental; basta leer el Poema con un mínimo de sensibilidad. Basta ver cómo se vuelca en cada una de sus partes el entusiasmo, la admiración sin límites, sin peros, sin recelos. Por eso resulta aún más significativo que el Cid del Poema no traspase nunca los límites de lo humano, de lo creíble. No se trata de la sinceridad del que dice lo que cree, sinceridad tan fácil de afirmar como difícil de probar, sino de la sinceridad inmediata, obvia, del que cree de manera ferviente y entusiasta en lo que dice; del que lo cree, no basándose en evidencias abstractas o principios generales, sino en hechos o realidades concretas, históricas. Negar esta sinceridad en el Poema equivaldría a pensar en nuestro juglar como el más consumado y perfecto autor de mentiras que tal vez haya existido jamás en la literatura española. He aquí, de rechazo, la única razón de nuestro interés por la historicidad del Poema: el que dicha historicidad se manifieste en él como la apoyatura ética de su fe, de su entusiasmo épico-heroico.

Cuando hablo de sinceridad me refiero al hecho de que nuestro juglar se nos da, íntima y profundamente, en su obra, sin pretender darse a sí mismo, sino manteniendo siempre ante nuestros ojos la histórica figura del Campeador. No es que el juglar nos dé una versión de ese héroe histórico; es que se da a sí mismo en su héroe.

Tal vez pueda ahora comprenderse que hablar de historicidad en el Poema, de su afán de historia concreta y palpable, de su veracidad, no significa hablar de objetividad. La objetividad es precisamente lo que nunca se da por sí solo, porque sólo nace de una eliminación ficticia, «ad hoc», del sujeto; nace de un enjuiciamiento. Por el contrario, la «objetividad» del Poema es sólo la vertiente histórica de un sujeto siempre presente y que se sabe viviendo en una colectividad que lo trasciende «hacia afuera».

La posición de Spitzer, por el contrario, implica un concepto muy distinto del término historia. Cuando Spitzer habla de historia, la entiende como acontecimiento objetivo de hechos, historia puramente fáctica, por oposición a historia de la cultura, de las ideas, de naturaleza eminentemente ética. Es así que el Poema no gira en torno a ninguna idea política, no se enjuician en él los acontecimientos por sus consecuencias prácticas, por su significación en la marcha de Castilla, o aun de la España cristiana, como entidades políticas o de derecho. De ahí que los hechos que se narran sean anti-históricos o, lo que es lo mismo, históricos sólo en apariencia, puesto que se desarrollan conforme a una intención determinada, individual y, por consiguiente, enjuiciable con criterios de tipo ético. Es decir, la causalidad que enlaza los hechos narrados es por completo ajena e independiente de la que rige en el acontecer objetivo de los hechos históricos. La verdad poética es distinta de la verdad histórica. «La poesía —dice Spitzer parafraseando a Schiller— puede

ser más verdadera que la historia», o también que «con el juglar, la poesía enseña la verdad a la historia». Todo lo cual es perfectamente admisible cuando se contemplan estos problemas desde una perspectiva moderna, y más concretamente, idealista y romántica. Perspectiva, sin embargo, de muy dudosa aplicación cuando se trata de esclarecer la intención que anima a nuestro juglar del siglo XII. Parece que a fuerza de querer combatir lo que él calificaba de «positivista» en Menéndez Pidal, cometió Spitzer el error de hacer del juglar un convencido anti-positivista. Como si a éste se le hubiese podido ocurrir nunca que la historia fuese un amoral sucederse de hechos, enjuiciables, no en sí mismos, sino en sus consecuencias prácticas. Una historia que no fuese otra cosa que pura *praxis*.

Cuando Spitzer habla de valores éticos, no se refiere a lo que pudiéramos llamar la trascendencia de lo concreto; es decir, al hecho de que una cosa, un lugar, una situación determinada, por el hecho mismo de valer, se trasciende a sí misma insertándose en un contexto más amplio de significaciones, contexto que a su vez ilumina esa misma concreción. En la concepción de Spitzer no es que la historia se ilumine, sino que existe una luminosidad ideal independiente de la historia. Esta última no sale nunca de su objetividad «amoral» y neutra, impermeable a los criterios éticos de valor.

Como puede observarse, todo este razonamiento está basado en un subjetivismo ético radical, en una oposición insalvable entre objetividad y subjetividad. En resumidas cuentas, la suprema razón que esgrime Spitzer para afirmar el carácter «antihistórico» del Poema es que éste fue creación deliberada de un individuo. En su creación, ese individuo, el poeta, se sitúa en un contexto histórico puramente ideal. Su inspiración nace siempre de una idea, no del valor de un hecho concreto y circunstanciado como puede ser la activi-

dad heroica de un hombre. Es verdad que el Poema glorifica «una personalidad real», pero, aclara Spitzer, se trata de «la idea real de una personalidad». La figura del Cid histórico, habremos de suponer, fue meramente el chispazo accidental que dio ocasión para que en la mente del poeta se produjera esa idea genial, idea en sí independiente de la circunstancia histórica que la motivó. La relación entre esa idea genial y la historia, considerada objetivamente como relación de causa a efecto, es puramente fortuita; juzgada como hecho intencional, se trata de una ficción consciente.

En el fondo, como puede verse, entre lo que Menéndez Pidal considera como espontáneo y lo que Spitzer califica de ficción existe un evidente paralelismo. Casi podríamos decir que ambas nociones se complementan para darnos una visión romántica de la actividad poética de nuestro juglar. La «historicidad ficticia» de Spitzer está pensada, en última instancia, como una *necesidad poética,* tan necesaria como inevitable era para el juglar expresarse en un idioma que sus oyentes pudieran comprender. De ahí a afirmar que esa historicidad es involuntaria no hay más que un paso. En el fondo, repito, la noción de espontaneidad de Menéndez Pidal no hace sino reforzar, radicalizar, si se quiere, la «ficción» de Spitzer. Ética ideal, espontaneidad poética, verdad «ficticia», etc., son nociones caras a una visión romántica de la vida y de la historia. Todas ellas van encaminadas a garantizar de manera más o menos consciente la absoluta libertad del individuo en el acto de su creación frente a la objetividad histórica de unas circunstancias concretas.

Según Spitzer, la historia que verdaderamente se refleja en el Poema no es otra que la historia de la Cristiandad, «el mundo de las ideas universales y cristianas, *Christenheit oder Europa,* como decía Novalis» [18]. Sin embargo, uno no puede

[18] *Ibidem,* pág. 17.

por menos de preguntarse si ese Cid, héroe «medieval, internacional, hombre de una época que en sus más altas aspiraciones era verdaderamente internacionalista, 'católica', cuya verdadera patria era el mundo de las ideas universales y cristianas», no es tal vez un héroe hipotético que Spitzer, fascinado por esa aspiración a lo absoluto del Medievo, pretende adivinar en la intención del poeta, quien, como hombre medieval, no podía concebir la ejemplaridad de otra forma, pero que, a juzgar por el Poema mismo, escogió una manera en extremo sutil de transportarnos a ese mundo ideal. Algo así parece existir en su razonamiento cuando, al lado de afirmaciones como la precedente, nos dice que, a diferencia de la *Chanson de Roland*, «que, en sus cuatro mil versos, nos muestra toda la cristiandad unida bajo el cetro de Carlomagno, rey-sacerdote y perpetuo cruzado», el Cantar «trata de un héroe nacional español, sin pretensiones de representar todo el mundo cristiano. [Aunque]... lo que pierde en latitud legendaria lo gana en sabor del terruño español» [19]. Sería, pues, necesario resistir a la tentación que pudiera ofrecer ese sabor del terruño y lanzarnos hacia ese mundo ideal al que *necesariamente tenía* que tender la intención del poeta por el hecho, a todas luces innegable, de ser un hombr que vivía inmerso en una cultura impregnada de idealidad.

Para convencernos de la validez de su argumento, Spitzer razonaba de la siguiente manera: «En la Edad Media cada hombre tiene dos patrias: la grande y universal y la pequeña y particular, pero la segunda era sentida como inferior a la primera; el arte medieval se empeña en adaptar a la pequeña patria, española, francesa, alemana, etc., las ideas generales que la trascienden» [20]. Tal vez sea esto así. En cualquier caso,

---

19 *Ibidem*, pág. 9.
20 *Ibidem*, pág. 17.

es evidente que ese esfuerzo de adaptación de la patria grande a la pequeña, si hemos de creer al mismo Spitzer, queda reducido a un mínimo en el caso del *Roland*, mientras que en el del *Mío Cid* es un esfuerzo en extremo complejo y laborioso. El ejemplo aclaratorio que usa Spitzer tampoco es demasiado convincente. Dice el crítico que a este esfuerzo de adaptación, típico del Medievo, se debe el que nuestro Arcipreste, con la mayor naturalidad, localice en el «enxiemplo del mur de Monferrado e del mur de Guadalhajara» una idea general de tipo ético. De esta forma la concreta historicidad del Cantar vendría a ser algo así como una especie de parábola que expresaría en términos de realidad concreta, anecdótica, una serie de ideas generales. La figura poética del Cid, su personalidad humana y doliente desarrollándose en unas circunstancias y lugares objetivamente históricos, habría que entenderla *como si* en realidad hubiese ocurrido de esa manera. Difícil se hace pensar que los oyentes del Cantar, o el mismo juglar, interpusieran ningún «como si» entre la personalidad humana que se desplegaba ante sus ojos y la personalidad históricamente real de Rodrigo de Vivar. Muchísimo menos cabe pensar en la posibilidad de ese «como si» con referencia a los nombres de lugar que se mencionan en el Poema.

Criticaba Spitzer a Menéndez Pidal el que con su espíritu de investigador de la historia pretendiera que ésta enseñara la verdad a la poesía, y hacía ver cómo, para éste, el Cid de la historia era en ocasiones más interesante que el Cid del Poema. Sin embargo, también parece que Spitzer encontraba al Cid histórico, al de la carta de donación a la iglesia catedral de Valencia, más universal, más ideal, en una palabra, por la forma en que concebía su propia empresa. En esta carta (que Spitzer resume en el trabajo citado), el Cid aparece como una especie de «redentor terrestre enviado por

Dios piadoso» en la «culminación, en la plenitud de los tiempos», para ayuda de la cristiandad. Existe en esa carta de donación «una maravillosa construcción ideológica de la historia universal... los tres reinos —el judaísmo perverso en Palestina, el del cristianismo primitivo puro en España como en Palestina y el de la cristiandad corrupta de España, castigada por la invasión árabe». Es decir, el Cid histórico «concibió su empresa en categorías más impersonales, más consonantes con la idea de la Reconquista». En esa carta se manifiesta un Cid «que transmite a Valencia algo de la gloria de la Jerusalén eterna» [21]. Spitzer no deja lugar a dudas sobre la manera en que hemos de entender esa universalidad a que constantemente se refiere; de ahí que resulte poco menos que imposible conciliar ese tipo de universalidad conceptual, decididamente impersonalizada, con el clarísimo y rotundo personalismo del Poema.

En resumen, el error de Spitzer consistió en dudar de la sinceridad de nuestro juglar, o, mejor dicho, en hacer de esa sinceridad un rasgo tan exclusivamente individual que aislaba al poeta que por ella se definía de su misma circunstancia histórica. La verdad del poeta se eleva así por encima y como desafiando a la verdad histórica. No quiso ver Spitzer en esa sinceridad una forma de convivencia, el hecho de que la intuición del poeta no hacía sino modelar, dar nueva forma y enaltecer un sentimiento de tipo comunitario, una tradición histórica compartida por todos.

En realidad, sin embargo, por debajo de esa contradicción que hemos apuntado: un Cid «sin pretensiones de representar todo el mundo cristiano» y un Cid «internacional» que se mueve en el terreno de «las ideas universales y cristianas», puede apreciarse una cierta lógica, dados los presupuestos

---

21 *Ibidem*, pág. 20.

ideológicos de la crítica spitzeriana. Para Spitzer, la universalidad no es el resultado concreto y difícil de la labor poética, sino el presupuesto básico, insoslayable, del acto creador. La universalidad es el punto de partida, no la meta. El poeta no llega a la universalidad creando, sino que crea porque desde un principio se encuentra instalado en el reino sin límites de esa universalidad. El resultado es un Cid apegado al terruño, sin pretensiones de universalidad; pero el punto de partida es la universalidad misma. Frente a esto, sin embargo, cabría pensar en un proceso de signo contrario: el juglar, con la deliberada intención de presentar una figura histórica de todos conocida, de modelarla coherentemente y enaltecerla, consigue, como resultado de su intento creador, proporcionar a esa figura dimensiones de universalidad. La intención del poeta no se apartaría de la historia, sino que la proyectaría a escala universal. La universalidad sería el resultado y el premio de su extraordinaria y dificilísima labor.

Spitzer creía en el valor poético poco común del Cantar; pero, leyendo sus razonamientos críticos, uno tiene la irreprimible impresión de que el tratadista se desilusiona un poco al no encontrar en él esa «maravillosa construcción de la historia universal», que se halla, por el contrario, en la carta de donación del Cid histórico. Quizá en lugar de separar poesía e historia en el plano ético para combatir ese «positivismo» que él veía en Menéndez Pidal, hubiese sido mucho más convincente, por más medieval, el devolver a la historia su dimensión ética, aquella de que carece precisamente la historia positivista, haciendo ver que la historia, como experiencia humana que es, es algo más que doctrina política, planes de reconquista, etc.

«¡DIOS, QUÉ BUEN VASSALLO SI OVIESSE BUEN SEÑORE!»

En 1944 publicaba Amado Alonso su artículo «¡Dios, qué buen vassallo! ¡Sí oviesse buen señore!» [1], artículo que, como se sabe, dio motivo dos años más tarde al de Spitzer sobre el mismo tema [2]. A partir de entonces otros nombres señeros se han sumado a la ya famosa polémica: M. Pidal [3], Martín de Riquer y últimamente Edmund de Chasca [4]. No voy a entrar aquí en la argumentación filológica de la cuestión sobre el valor condicional u optativo de ese «si». En términos estrictamente lingüísticos, no creo que sea necesario pronunciarse por uno de los dos sentidos con exclusión del otro, ya que hasta hoy ha perdurado en el lenguaje tal ambigüedad, una de tantas de las que a diario se producen. Cuando, por ejemplo, delante de un lujoso escaparate, al humilde peatón se le ocurre exclamar: «¡Si tuviera dinero!», la partícula expresa tanto una condición incumplida como un deseo. Pero la polémica traspasa con mucho los límites de lo puramente

---

1 En RFH, VI, págs. 187-191.

2 En RFH, VIII (1946), págs. 132-136.

3 *Cantar de Mío Cid. Texto, gramática y vocabulario* (Madrid, 1946), vol. III, Adiciones, pág. 1221. Ver asimismo M. de Riquer, en *Revista Bibliográfica y Documental*, III (1949), pág. 249.

4 *El arte juglaresco...*, pág. 65 y sigs.

lingüístico. El problema es el siguiente: ¿cuál de los dos sentidos de ese «si» se ajusta mejor al contenido temático del Poema?

Las respuestas que se han dado a esta pregunta guardan estrecha relación con ese otro problema que aquí estamos tratando, el de la historicidad del Cantar, el de la forma en que éste refleja la historia. Los argumentos con que Menéndez Pidal razona su postura son de tipo histórico: «Nos inclina a aceptar esta interpretación [la optativa] la brillante defensa que de ella hace A. Alonso, y el mismo sabor arcaico que da al pasaje. No es, empero, contundente la razón ideológica ahí propuesta contra el *si* condicional: 'la frustración del héroe como buen vasallo por no tener buen señor es contraria al pensamiento poético'. Hay que tener presente que el Cid, al ser desterrado, dejaba de ser vasallo del rey Alfonso y tenía que buscar otro señor a quien servir; por eso el *si* condicional puede avenirse mejor con el hecho del destierro: '¡qué buen vasallo pierde Alfonso por no ser buen señor, desterrando al héroe'» [5]. La posición de Spitzer, como veremos, tiene más en cuenta la manera en que el Poema, visto en su totalidad, desarrolla la figura del rey y la del vasallo: «el vasallo es bueno, el rey es bueno (siempre lo llama así el poeta): lo que falta es la adecuada relación de buen vasallo a buen señor, por imperfección de la vida humana, que no es precisamente vida paradisíaca» [6].

La más reciente argumentación del profesor De Chasca podemos decir que se mueve en un terreno ecléctico, admitiendo en gran parte lo que dice Spitzer, pero inclinándose de manera más decidida por la posición de M. Pidal: «Se siente en toda la cuarta tirada una humilde, resignada, cen-

5 *Loc. cit.*

6 «Sobre el carácter histórico...», pág. 15.

sura popular, y, a la vez, la actitud común, que acepta como absolutos los decretos reales por la excelsa dignidad que representa el rey, por su constituida autoridad, por el sagrado prestigio de su cargo —prestigio tan grande que hace ver aun los fallos aparentemente injustos como caprichos de la suerte, como esas misteriosas irregularidades de un mundo imperfecto» [7].

Es decir, por un lado, el Poema refleja una actitud de tipo cultural, de época, con respecto a la institución de la realeza; por otro, sin embargo, se refleja también en él «el Alfonso local de la gesta y de la patria chica... el rey leonés-castellano, acaso más leonés que castellano... el hombre de carne y hueso» [8]. Desde luego, no creo que exista ningún inconveniente en admitir que en el Poema se reflejen esos dos Alfonsos, el rey-institución y el rey-hombre. Esto es una prueba más de la objetividad histórica del Poema. Así es precisamente cómo ve De Chasca la cuestión, ya que las palabras antes citadas aparecen bajo el epígrafe que lleva por título: «El verso 20 refleja la realidad histórica».

Pero aquí no nos interesa tanto determinar la forma, el contorno, de la historia dentro del Poema, como penetrar en la forma, en la intención del poeta proyectada o definida sobre una realidad histórica. Esa intención se define enteramente en términos históricos, de historia tradicional; la historia es su único modo de expresión. Esto no quiere decir, sin embargo, que todo lo que podamos atestiguar documentalmente como histórico entre a formar parte de esa intención. Dicho de otra forma, aun admitiendo que el verso 20 sea un reflejo consciente de esa actitud «humilde y resignada» ante la imperfección humana de la realeza, no creo

7 *El arte juglaresco...*, pág. 72.
8 *Ibidem*, pág. 69.

que la *maldad* del rey, su *injusticia,* por más documentada que ésta esté, entre a formar parte del tema, de la intención temática del Cantar. No creo, por tanto, que el cambio de actitud del rey, cambio escalonado, paulatino, deba o pueda interpretarse, como hace De Chasca, como un progreso moral, como un ascenso en grados de bondad. Ese cambio, que evidentemente se produce en el Poema, es un cambio que afecta objetivamente a las circunstancias en que se mueve el desterrado, pero en ningún modo a *la personalidad* del rey. No se puede decir que el rey que vemos al final sea *un hombre distinto* al que veíamos al principio, por la sencilla razón de que al principio *el hombre* no aparece por ninguna parte y sí, únicamente, el principio de autoridad o, más exactamente, el rigor de una decisión, o tal vez, como decía Spitzer, la misma imperfección de la vida humana. Pero, insisto, no vemos al hombre imperfecto, al hombre injusto o malo. A lo largo del Poema, el juglar nos ofrece amplia evidencia de cómo ve él la maldad o la injusticia, nunca como algo despersonalizado o abstracto, sino motivado siempre por una mala intención. Los malos del Poema son malos aun antes de llevar a cabo sus malas acciones, son malos por su intención torcida, no por lo acertado o desacertado de sus decisiones. Éste es nuestro único punto de referencia para enjuiciar el hecho, las circunstancias con que se tiene que enfrentar el Cid al principio del Poema.

El mismo M. Pidal nos da la clave de cómo se ha de interpretar el término «bueno» dos veces usado en ese verso 20. El Cid es, desde luego, «buen vasallo»; lo que se frustra no es su bondad, sino la eficacia práctica de la misma, su servicio, su utilidad; eso es lo que se pierde. De la misma manera, ese «si oviesse buen señor» no afecta a la moralidad de la intención real, sino a su acierto, a la eficacia práctica de su decisión: «¡Qué gran hombre, qué oportunidad se deja

escapar el buen rey, qué equivocación está cometiendo por culpa de los malos mestureros!». Esto, naturalmente, si insistimos en ver ese verso como una especie de enunciación declarativa. En realidad, la prótasis de esa oración no niega la existencia de una cualidad personal; se limita simplemente a expresar un contenido puramente afectivo, de signo contrario al expresado en la apódosis. No se trata tanto de la expresión de un juicio como de la expresión de un estado de ánimo motivado por la presencia del héroe que sufre. La bondad del vasallo, es decir, su grandeza, su calidad heroica (que no otra cosa significa aquí «buen vassallo»), no es algo que se enjuicia, sino algo que *se ve*. El dolor del Cid y el rigor del rey son como el anverso y el reverso de un mismo estado de ánimo. En ese momento, el «si oviesse buen señor» en boca de los burgaleses es tanto como decir «lástima que un hombre así haya de sufrir»; es una expresión motivada por un movimiento directo y espontáneo de compasión. No ha de verse en ello un juicio sobre la bondad del rey, sino un compadecerse del dolor del héroe. Compasión tanto más sentida cuanto que el rigor del rey impide que esos vecinos presten ayuda al Campeador.

«¡Dios, qué buen vassallo! ¡Sí oviesse buen señor!». La interpretación optativa del verso reflejaría mejor ese carácter afectivo y espontáneo. Pero tampoco en este caso podríamos hablar de la maldad o de la injusticia del rey, sino sólo de su rigor, que es lo único que de manera directa se asocia con el sufrimiento del héroe. En ningún caso, y teniendo a la vista el resto del Poema, podríamos interpretar ese «¡Assí oviesse buen señor!» como «¡Lástima que su señor sea malo, injusto!». En resumen, si nos inclinamos por la interpretación condicional del «si», estaríamos juzgando el acierto o la eficacia de una decisión, pero no el carácter ético de una intención. Si nos decidimos por la interpretación optativa,

se nos aparecerá con más nitidez la intención rigurosa del rey, no su mala intención. En otras palabras, no ha de verse en dicho verso la intención de juzgar la moralidad de un hecho histórico.

En el Poema, los dolores se convierten en gozos, los rigores en glorias y triunfos; lo que no ocurre jamás es que lo malo se convierta en bueno. Los hechos pueden producir resultados imprevistos porque esos resultados los ordena una providencia superior. Las malas intenciones sólo cosechan su propia ruina. No podemos, por tanto, admitir la afirmación del profesor De Chasca de que «el Alfonso que decretó el destierro se identificó con las fuerzas del mal, representadas por los mestureros, a quienes apoya manifestando el aspecto menos glorioso del poder arbitrario que le confiere su cargo» (págs. 75-76). No podemos hablar de tal identificación, porque en lo que hoy conservamos del Poema no se nos da la calidad intencional de la misma.

Al presentarnos esa salida del Cid de Castilla, el poeta «refleja» los hechos históricos, pero es libre de moverse según su propio sentir en el terreno de las intenciones, sin que nadie lo pueda acusar en este caso concreto de intencionada falsificación de la historia. Dada la sinceridad admirativa y espontánea que rezuma el Cantar, y, por otra parte, el tremendo respeto que debía producir la figura del rey, creo que nuestro juglar disculpaba realmente esa decisión real de completa buena fe, aunque admitamos que en esa buena fe influyera la misma tensión poética que había de producir en él la visión global de su tema. Sometido a esa tensión, nuestro juglar vuelca sobre la historia su personalísima generosidad, su amor, su entusiasmo sin reservas. Como decíamos antes, al examinar el Poema nos interesa sobre todo destacar los contornos de esa personalidad íntima proyectada sobre los hechos históricos.

Resumiendo: por muy exacta que sea la afirmación de que el verso 20 refleja la historia, no podemos concluir que refleja la maldad, la injusticia o la «invidia» del rey Alfonso, ni podemos concluir tampoco que el poeta se proponía tergiversar el sentido de los hechos históricos. Más bien debiéramos comprender la lección de sinceridad que nos da el Poema y aceptar que, a despecho de toda la información cronística al respecto, para aquellos castellanos que oían el Cantar, Alfonso bien podía ser «el buen rey Alfonso».

Por atenerse con más exactitud al sentido poético del verso 20, acertó Spitzer en cuanto a la bondad del rey. Por mi parte, no tengo tampoco nada que oponer a que el carácter condicional del verso recaiga «sobre la relación vasallo señor» y no sobre la bondad de ninguno de los dos. El vasallo es bueno, y también lo es el rey, aunque en esa ocasión no sea precisamente su bondad lo que el poeta nos quiera mostrar, sino su rigor.

Es cierto que de la interpretación de Spitzer puede deducirse que la bondad del rey y la del vasallo están al mismo nivel. Correcta deducción por parte del profesor De Chasca y correcta también su réplica: «no podemos decir que aquél [el rey] sea un modelo con quien quepa igualar al Cid. Esto no convendría a la forma épica. No convendría, sobre todo, a la forma de nuestro Cantar, cuyo protagonista es un héroe modelo» [9]. El que esto convenga o no a la forma épica es algo que no nos concierne aquí de manera directa, aunque en principio creo que el crítico tiene razón, pero, desde luego, es un hecho que, en el Poema, la bondad del Cid es algo distinto de la bondad real. El Cid es bueno *de una manera distinta* (y, por consiguiente, con un sentido humano distinto) a como lo es el rey. Los dos son buenos, pero la bondad

[9] *El arte juglaresco...*, pág. 70.

del Cid tiene un valor ejemplar, una posibilidad de servir de ejemplo, una capacidad de adecuación a la vida humana, que no tiene la bondad de Alfonso. No se trata de que el Cid sea *más bueno* que Alfonso, sino de que su bondad se comprende mucho mejor. Spitzer, sin embargo, veía la bondad como idea, la idea de bondad, desposeyéndola así de su carácter existencial, único que hace posible la existencia de bondades distintas en la vida de los hombres.

Por todo esto, aun admitiendo la interpretación que da Spitzer al verso 20, se han de tener muy en cuenta las razones de índole afectiva que pesan en el ánimo de los burgaleses en el momento preciso de producirse su angustiada exclamación. Los burgaleses no se quejan de la maldad del rey, sino de la vida misma, imperfecta, en la que se producen situaciones como la que entonces tienen delante. Pero esta imperfección de la vida no se les viene a mientes a modo de reflexión filosófica, sino por algo muy concreto y palpable, el dolor del Cid, que éste lleva reflejado en su rostro.

Implícito en esa partícula condicional del verso ve Spitzer todo el anhelo de universalidad, de absoluto, del Medievo. La perfección, la bondad del Cid, es absoluta porque está concebida en oposición y muy por encima de la necesaria e inevitable imperfección de la vida humana. De ahí que sea este verso precisamente el que nos muestre «la óptica del Cantar». El carácter condicional de la frase establece, según Spitzer, una disyuntiva, un irreducible contraste entre el mundo de la patria ideal y el mundo empírico, histórico, de la patria pequeña. El punto de partida es ese «desequilibrio entre los bienes interiores y exteriores de su protagonista» [10],

[10] «¡Dios, qué buen vassallo...!», pág. 134. Gustavo Correa («La honra en el Poema del Cid», HR, XX (1952), págs. 185-199) se hace eco de la posición de Spitzer, como puede verse en las siguientes palabras: «Lo desconcertante, pues, en un mundo de categorías perfectas

que equivale al contraste existente entre lo que es ideal y lo que es imperfecto por el mero hecho de ser humano. Cuando al final se restablece el equilibrio con el triunfo del Cid y su reconciliación con el rey, la intención no es aludir a un hecho histórico, sino poner de relieve un «equilibrio ideal». En otras palabras, ese «si oviesse buen señor» no alude, según Spitzer, a una situación inexistente de hecho en el momento de proferirse la exclamación, pero perfectamente posible en la realidad de esa patria pequeña, sino a una situación cuya realización sólo puede ser plenamente posible en el mundo de lo ideal.

No se puede, desde luego, negar a la perfección del Cid el calificativo de ideal, siempre que no hagamos de ello algo intelectualizado, sino compatible con el sentido afectivo del verso 20. Este carácter afectivo del verso nos manifiesta la «óptica» de la perfección cidiana de manera muy distinta a como quería Spitzer. Como ya hemos dicho, en ese verso la bondad del vasallo es algo que se puede ver, una bondad

---

ideales integradas dentro de una esfera de jurisdicciones preestablecidas, es la situación imposible de un vasallo perfecto que ha dejado de ser vasallo de un señor igualmente perfecto... El Cid, desterrado por causas ajenas a la virtud esencial del rey y a las suyas propias, es una figura eminentemente dramática dentro de este estado de cosas. Idea esencial del Poema es, pues, volver a su cauce 'natural' lo que está fuera de su sitio» (189). En nota a pie de página aclara: «Hay injusticia, pero se trata de un elemento externo que viene de fuera y que no pertenece a la esencia de los dos personajes». La interpretación del profesor Correa difiere de la de Spitzer porque dramatiza muy a la moderna la figura del Cid, en tanto que éste afirma que «el carácter del Cid [no es] nada dramático, en el sentido moderno de que no hay en su alma conflictos». Esa situación conflictiva, «imposible», a que se refiere el profesor Correa creo que encuentra una explicación adecuada en las palabras de Spitzer: esas cosas ocurren porque la vida humana no es «vida paradisíaca». Y no me parece fácil imaginar a nuestro juglar empeñado en preguntarse por qué no es paradisíaca esa vida humana o, lo que es lo mismo, por qué tiene que serlo.

que se exterioriza en la misma presencia física del héroe, concretamente en su rostro dolorido y sereno a un tiempo. En la épica, sólo los héroes sufren, sólo ellos aparecen como personajes dolientes. Las lágrimas del héroe, como tendremos ocasión de comprobar, son uno de sus más típicos atributos.

La vida humana es imperfecta; por ello se producen situaciones como la que presencian los vecinos de Burgos; pero éstos no tienen que pensar en ninguna patria ideal para comprender plenamente el porqué de esa imperfección. La vida humana es imperfecta porque es dolorosa, porque el vivirla produce dolor. Y ese dolor consustancial a la vida misma es justamente el terreno donde se define y se manifiesta la heroicidad del Campeador. Por consiguiente, ese verso, en lugar de destacar la separación del héroe de la vida común de los humanos, sirve para subrayar el sentido de su afincamiento existencial en la misma. El Cid es precisamente un héroe ideal porque vive intensa y dolorosamente dentro de esa vida humana «que no es precisamente vida paradisíaca».

La perfección absoluta del Cid no sería, por supuesto, concebible sin la conciencia de un orden suprahistórico capaz de trascender y dar sentido ético a la figura doliente del Campeador. Es más, el Cid no es bueno a secas, sino buen vasallo, con lo cual su bondad encaja dentro de un orden preestablecido de relaciones de tipo social, un orden cuya bondad propia puede definirse teóricamente por encima de la bondad de los individuos que lo integran. Pero una cosa es la independencia teórica de ese orden y otra bastante distinta las características que en un determinado momento histórico pueda tener la vivencia del mismo. Una cosa es la posibilidad teórica y otra la forma en que el poeta hace posible tal orden en su obra.

Por otra parte, se da efectivamente en el Poema un «desequilibrio entre los bienes interiores y exteriores» del héroe. Pero el juglar no ve ese desequilibrio como una oposición o enfrentamiento entre dos realidades distintas, sino como una ruptura entre dos aspectos de una única realidad, un desgarramiento que se abre en el panorama existencial del hombre y por el cual se filtra el sentido de esa misma existencia. La distancia que separa esos dos aspectos de la realidad no es un espacio vacío, sino pleno de contenido humano: es, en una palabra, dolor. Esa distancia sirve para poner de manifiesto un doloroso ahora separado de su ayer «como la uña de la carne». La perfección del Cid no se define en abstracto, sino en el tiempo. El Cid es perfecto, pero sólo *ahora* podemos *ver* el sentido actual que tiene esa perfección, porque es ahora precisamente cuando el Cid sufre. *Nihil est in actu de tempore nisi nunc,* dice Santo Tomás, y es precisamente el sentido humano de ese Cid perfecto, la actualización en el tiempo de esa perfección, lo que el poeta nos quiere mostrar.

Toda la despedida de Castilla está impregnada de lo que podríamos llamar sentido de presente. De manera implícita, pero muy clara, esa relación de buen vasallo a buen señor aparece concebida, no por referencia a una patria atemporal, sino por referencia a un *antes* cuyo inmediato recuerdo agudiza el dolor presente, como diría Dante. ¿Cómo pensar en una patria ideal ante el profundo impacto de esas «puertas abiertas e uços sin cañados», ante esas «alcándaras vazías sin pielles e sin mantos»?

El Cid de Spitzer es un Cid «deshistorizado», porque falta en él el factor tiempo, fundamento insoslayable, si queremos comprender la forma en que el poeta concibe a su héroe. Dice el crítico que el propósito del Poema es mostrarnos «cómo se restablece el equilibrio» entre los bienes interiores

y exteriores del protagonista. Efectivamente, y en ese «cómo» se cifra toda la extraordinaria intuición de nuestro juglar. Para Spitzer, el Cid logra cambiar las circunstancias exteriores «por su sola existencia», «por la irradiación milagrosa de su personalidad»[11]. Pero no hay tal milagro, porque esa personalidad luminosa no sólo existe, sino que dura, o, mejor dicho, *existe durando*, y en ese durar radica justamente el secreto de su triunfo, que no tiene nada de milagroso. «Mucho es mañana —dice el rey cuando Minaya le hace entrega del primer regalo del Cid— omne ayrado, que de señor non ha graçia, / por acogello a cabo de tres sedmanas» (881-83), es decir tan pronto. El Cid triunfará sometiendo su perfección, base de la cual es su fidelidad, a la prueba del tiempo. Se comprende que para Spitzer este triunfo tuviera que ser milagroso, puesto que de antemano eliminaba el único elemento que lo hacía humanamente posible: el tiempo histórico.

No basta, sin embargo, con decir que el Cid triunfa o que se restablece el equilibrio entre «sus bienes interiores y exteriores». No basta con decir que los sufrimientos se transforman en gozos. Nuestro juglar va aún más lejos. Para él, «historizar» la perfección del Cid, actualizarla en el tiempo, significa concretamente hacerla eficaz, potenciarla como modelo ético y hacer que «a todos alcançe honra por el que en buena naçió». Frente al idealismo ético de Spitzer ofrece nuestro juglar una concepción realista y práctica de la ética. El Cid no es un modelo idealizado, sino un ejemplo histórico de cómo se llega en la realidad a ser modelo. El Cid llega a serlo cuando muestra su perfección ganándose el pan como cualquier «echado de Castilla».

---

11 «Sobre el carácter histórico...», pág. 15.

EL SENTIMIENTO RELIGIOSO EN EL CANTAR

«El autor del *Poema del Cid*... sabe que los hombres no viven ni sueltos ni solitarios», «sabe que este mundo [es] transitorio [y que] existe en relación con el otro» [1]. También sabe que nada que realmente valga, vale para uno solo. El Poema, como tendremos ocasión de comprobar ampliamente en las páginas de este estudio, está impregnado de un fuerte sentido religioso. Mucho se ha hablado sobre la religiosidad del Poema. Con frecuencia este sentimiento de religiosidad se ha esgrimido como bandera contra la cidofobia, es decir, se ha visto en él una manera de desautorizar aquellas opiniones que nos presentan a un Cid motivado por puro deseo de ganancias materiales. Por mi parte, creo que esas opiniones «cidófobas», después de todos los trabajos de Menéndez Pidal, después del análisis de Spitzer, del análisis de la honra realizado por Salinas, etc., no merecen siquiera que la crítica vuelva a ocuparse de ellas; son algo totalmente superado. Ahora bien, una cosa es afirmar el sentido religioso que tienen las acciones del Cid poético y otra muy distinta hacer coincidir esa religiosidad con la «idea de Reconquista», con la de «Cruzada». Spitzer, por ejemplo, no era ningún cidó-

---

1 Francisco López Estrada, Ed. «Odres Nuevos» del *Poema de Mío Cid* (Madrid, 1965), págs. XII y XIII de la introducción.

fobo ni negó nunca la religiosidad del Poema, pero sí negó que en él se desarrollara la idea de la Reconquista o de la Cruzada antiislámica.

En el reciente libro del profesor De Chasca se vuelve sobre el tema, pero en él comete el autor precisamente ese error de no separar debidamente la cuestión de la religiosidad de esa otra de la Reconquista. De nuevo estamos aquí ante el problema de la forma en que el Poema refleja la historia. He aquí el argumento razonado del profesor De Chasca: «la acción militar principal es la que se lleva a cabo contra el invasor almorávide, enemigo fanático de la cristiandad. Esta acción militar del Poema cumple con la letra de la voz 'Reconquista'. ¿Cumple también con su espíritu? No puede caber duda de ello si se concede el verismo del Cantar, en el cual, a nuestro parecer, la penosa y larga lucha contra el enemigo *refleja la cuestión religiosa*»[2]. (La cursiva es mía). Todo lo que hemos dicho sobre ese reflejo de la historia en el verso 20 podríamos repetirlo aquí. Es decir, tal vez el Poema refleje esa «cuestión religiosa», pero ¿cómo vivía el poeta la cuestión religiosa? Esto es, en realidad, lo único que nos interesa. Hasta podríamos hacernos la siguiente pregunta: ¿Qué refleja mejor la vivencia popular española de la lucha contra los moros, las bulas e indulgencias concedidas por Urbano II o Pascual II (ambos citados por De Chasca), por una parte, o la intuición de nuestro juglar, por otra? Esto lo comprende perfectamente De Chasca; de ahí que traiga a colación una sustanciosa cita de Menéndez y Pelayo que valdrá la pena reproducir tal como él lo hace: «Los sentimientos que animan a los héroes de tal poesía [los cantares de gesta] son de tanta sencillez como sus mismas acciones. Obedecen, sin duda, al gran impulso de la Recon-

---

[2] *El arte juglaresco...*, pág. 158.

quista; pero en vez de *semejante abstracción moderna,* buena para síntesis históricas y discursos de aparato, no puede concebirse en los hombres de la primera Edad Media más que un instinto que sacaba toda su fuerza, no de la vaga aspiración a un fin remoto, sino del continuo batallar por la posesión de realidades concretas» [3].

Pasemos por alto el carácter meramente instintivo que Menéndez y Pelayo atribuye a las motivaciones de esos hombres. El gran polígrafo pone, sin embargo, el dedo en la llaga, y esto es lo que, según parece, no ha visto el profesor De Chasca. Éste se anticipa a la cita de Menéndez y Pelayo, diciendo: «Cierto que al inmediato calor de las batallas los cristianos no expresan sentimientos religiosos a menudo, lo que no era de esperar». Pero no es ahí adonde apuntan las palabras del crítico, sino al carácter abstracto de esa idea de Reconquista, a la que califica justamente de «abstracción moderna». No se trata, por tanto, de que no exista una «cuestión religiosa» en el Poema, ni siquiera de que ésta no refleje de alguna manera el indudable aspecto religioso que, aparte otras consideraciones de tipo práctico o político, hubo de tener la lucha contra los moros, sino de si el Cid del Poema se sentía «representante» de una idea universal, internacional, o, mejor dicho, de si esa idea se le representaba en su universalidad, en su internacionalidad. Nada hay en el Poema que nos haga pensar en esto.

El Cid se siente en todo momento cristiano; pero su cristianismo es como el tono vivencial de cada una de sus acciones y no una idea ante la cual manifieste su «adhesión». El ser hombre modelo y el ser cristiano ejemplar son, para nuestro poeta, dos cosas totalmente indiferenciadas. El cristianismo del Cid es algo inseparable de su condición de héroe. Es más, no de su condición de héroe a secas, sino de su con-

[3] *Ibidem, loc. cit.*

dición de «héroe nuestro». Admitir, en el Poema, la Reconquista como idea, o como «causa», supone admitir una diferencia entre la valoración ética de los actos del Cid exclusivamente como hombre y su valoración en función de esa idea o de esa «causa». Ahora bien, me parece imposible admitir en el Poema tal diferencia implícita. No hay nada que la sugiera. Y sin admitir esa diferencia es imposible hablar de la idea de Reconquista, o de la idea de Cristiandad como uno de los elementos que de por sí desempeña una función temática en la obra.

No hace falta, por tanto, insistir en que, al negar esa idea de Cristiandad en el Poema (y la de Reconquista como una posible consecuencia de ella), no estamos poniendo en entredicho la conciencia cristiana del Cid, sino, por el contrario, haciendo de ella algo tan absolutamente inseparable de su condición de hombre modelo que todo intento por separarla para darle personalidad propia dentro del tema supone «violentar» injustificadamente la conciencia que el héroe tiene de sí mismo y de su misión.

No comprendo cómo puede verse tal abstracción precisamente en uno de los pasajes en que de manera más palpable brilla por su ausencia. El Cid hace a Don Jerome obispo de Valencia:

> Oíd, Minaya Albar Fáñez, por aquel que está en lo alto,
> quando Dios prestar nos quiere, nos bien gelo gradescamos:
> en tierras de Valençia fer quiero obispado,
> e dárgelo a este buen cristiano;
> vos quando ides a Castiella, levaredes buenos mandados.
> Plogo a Albar Fáñez de lo que dixo don Rodrigo.
> A este don Jerome yal otorgan por obispo;
> diéronle en Valençia o bien puede estar rico.
> ¡Dios, qué alegre era tod cristianismo,
> que en tierras de Valençia señor avie obispo!
> Alegre fo Minaya e spidiós e vino. (1297-1307).

¿Cómo es posible interpretar ese «tod cristianismo» como «toda la cristiandad»? Es evidente que el Cid y los suyos están contentos de que Valencia sea ya cristiana. Pero ese sentimiento es totalmente inseparable de la alegría producida porque Valencia es ya «nuestra». Ese «tod cristianismo» no es «toda la cristiandad», sino todos los cristianos que participan de una manera personal y directa en el júbilo humano del Cid y su proeza, aunque ese júbilo tenga al mismo tiempo un sentido religioso. La alegría de ese «cristianismo» es exactamente la alegría personalizada y concreta de Minaya, que va gozoso a Castilla a llevar la gran noticia. Esa noticia no es la gran noticia de la Cristiandad, sino «nuestra» noticia, la de los castellanos. La asociación «tod cristianismo»-Castilla surge inmediata y espontánea en la mente del poeta. Esa noticia no es la noticia de la Cristiandad, sino «los buenos mandados» que Minaya llevará a Castilla. Además, el Cid es un hombre profundamente religioso y agradece a Dios su gran triunfo creando un obispado en Valencia, no como un acto de cruzada, sino como un simple acto de piedad, de agradecimiento. Y es generoso con largueza; por eso quiere premiar a su vasallo con algo «o bien puede estar rico».

La alegría del Cid y los suyos en ese pasaje no es cualitativamente distinta de la que sienten al conquistar, por ejemplo, Alcocer.

> Esta albergada los de mio Çid luego la an robado
> de escudos e de armas e de otros averes largos;
> de los moriscos, quando son llegados,
> fallaron quinientos e diez cavallos.
> Gran alegreya va entre essos cristianos. (794-797).

«Essos cristianos» desempeña aquí igual papel que «tod cristianismo» en el caso de Valencia. También en esta oca-

sión «a Castiella irán buenos mandados», e igualmente el Cid da gracias a Dios por su conquista: «Grado a Dios, aquel que está en alto, / quando tal batalla avemos arrancado». Tampoco es la Cristiandad el «cristianismo» que aparece en el verso 1027, cuando Mío Cid conmina al Conde de Barcelona a comer de su pan y de su vino, porque

> Si lo que digo fizieredes, saldredes de cativo;
> si non, en todos vuestros días non veredes cristianismo.

El cristianismo del Poema no es la Cristiandad entendida a la manera de un Carlomagno. Digamos, por último, que no se desvirtúa el verismo del Cantar porque no admitamos que el Cid del Poema se movía por la «idea» de la Reconquista. Por el contrario, admitir esa idea como ingrediente temático por derecho propio supone prejuzgar arbitrariamente tal verismo. El Poema refleja la historia, pero no la idea que podamos forjarnos nosotros de antemano sobre tal historia. Cabría añadir que, paralelamente a esta falta de abstracción conceptual con que aparece en el Poema la «limpia Cristiandad», notamos en él una ausencia completa de «fanatismo» religioso en los enemigos de esa Cristiandad. El paralelismo, por supuesto, no es ni mucho menos fortuito.

Tal vez esto pueda responder indirectamente a algunas interrogantes que se plantea el profesor De Chasca con respecto a la falta de epítetos despectivos cuando el juglar menciona a los enemigos moros del Cid: «Con extrañeza veremos cómo los reyes moros nunca le merecen un epíteto despectivo al juglar ni a los personajes que los mencionan: Yusef es '*el rey de Marruecos*' (1181); Búcar, '*el rey de Allén Mar*' (2425); los otros son, simplemente, el rey Fáriz (654), el rey Tamín (636), el rey Galve (769). ¿A qué se deberá la carencia de denominaciones epitéticas despectivas del enemigo moro? ¿A caballerosidad? ¿A una impersonal actitud política, por

la que se representa al rey enemigo como representante de su nación más bien que como enemigo personal?». Y aún más significativa puede ser la única excepción que encuentra el crítico: «El único epíteto despreciativo empleado para designar a un rey moro es el que Fernando usa llamando a Búcar 'traydor provado' (2523). Este epíteto personal, a mi parecer, refleja un motivo personal. Es por haber huido cobardemente de uno de los moros de este rey (tir. 115) por lo que el infante lo detesta. El sujeto gramatical es Búcar, pero el sujeto psicológico es Fernando»[4]. ¿Sería esto así si la lucha contra los moros estuviera pensada como la lucha contra el infiel, contra el mortal enemigo de la Cristiandad, especialmente contra el fanatismo de los almorávides? Frente a esto compárese el uso constante, en el Cantar de Roldán, de epítetos tales como «pagano», «sarracenos pérfidos», «traidores engañosos», «truhanes», a muchos de los cuales «Satanás lleva su alma», etc., dignos enemigos, por supuesto, del brazo armado de la Cristiandad, Carlomagno.

En nuestra aproximación al Cantar, creo de todo punto necesario evitar cuidadosamente cualquier intento de abstraer de su contexto poético «ideas» impersonales, actitudes humanas desarraigadas de ese existir circunstanciado y concreto, entusiasta y generoso, que constituye la atmósfera humana en que se desenvuelven sus hombres y sus hazañas. Como veremos, la «calidad» mítica del Cid del Poema es incompatible con tales abstracciones y enjuiciamientos «ideológicos» o basados en una ética idealizada.

---

[4] *Ibidem*, págs. 192-93.

CARACTER MíTICO DEL POEMA

Al examinar las posiciones críticas más relevantes en torno al tema de la «poesía e historia en el Cantar», hemos podido advertir que estos dos conceptos no han logrado hasta ahora fundirse en esa intuición única y fundamental que sirve de base al Poema y de la cual son expresión su profunda coherencia humana y su desarrollo temático uniforme. Tarde o temprano, tanto Menéndez Pidal como Spitzer se ven obligados a desvirtuar uno de los dos términos en juego: historia en el caso de Spitzer, poesía en el caso de Menéndez Pidal. Y es que lo poético y lo histórico sólo pueden, no ya equilibrarse en tal o cual proporción cuantitativa, sino llegar a fundirse en una dimensión humana única, superando la oposición teórica entre subjetividad y objetividad, intentando concebir y analizar la problemática humana de una época o una situación en la cual los límites entre lo subjetivo y lo objetivo aparecen enormemente desdibujados o, por lo menos, tienen un valor muy distinto al que habrían de adquirir en situaciones históricas posteriores.

Creo, por otra parte, que el concepto pidaliano de tradicionalidad intenta moverse precisamente en ese terreno intermedio entre lo objetivo histórico y lo poético como creación individual. Podríamos decir que la intuición de Menéndez Pidal ha conseguido en gran parte limar los contornos

excesivamente formalistas del positivismo histórico al enfrentarse con problemas de historia literaria. Sin embargo, aun en ese tradicionalismo, rico y fecundo, se deja sentir la huella, a veces muy velada, de un idealismo a lo romántico. La idea de tradición no acaba de encarnarse por completo. Permanece aún en ese terreno de las «grandes ideas» que, como entes abstractos, flotan, formando la atmósfera de una época histórica. A la hora de valorar una obra poética concreta, nos encontramos, por una parte, con la «idea» de tradición y, por otra, con el análisis concienzudo y detallado de «hechos» históricos. No acabamos de ver al hombre, al creador de tal obra. Éste continúa siendo *el instrumento* a través del cual se expresa la tradición. Lo que este hombre aporta de personal e individualizado es algo separado de los «hechos» históricos que narra. Y tampoco sabríamos en qué sentido o hasta qué punto el hecho mismo de aportar algo personal podría calificarse de hecho tradicional.

Es necesario, pues, enfocar el problema desde otra perspectiva. Es necesario pensar que lo tradicional no es sólo algo que se recibe o que se acepta, sino, sobre todo, algo que se es; en este caso, la morada existencial del poeta, en la que éste se define a sí mismo. Considerando el enfoque de Menéndez Pidal a la inversa, podríamos decir, por lo que al Poema respecta, que más bien que ser el individuo instrumento de la tradición, es ésta el instrumento, el vehículo de expresión de aquél. El pensamiento de nuestro poeta no es sólo tradicional por su forma, sino, sobre todo, por su contenido. Más que una intuición tradicional, es la suya intuición de tradicionalidad, intuición íntima y personal del contenido de una tradición. Asimismo debemos tener presente que para nuestro juglar la tradición es historia y la historia es tradición. Para él la historia no es sólo el escenario donde se desarrollan unos acontecimientos humanos, sino, además,

una especie de juicio de valor. La historia es lo único que valora, que da sentido de realidad a esos acontecimientos. Por todo esto, el verismo del Cantar, su historicidad, ha de verse sobre todo como la forma expresiva de su sinceridad.

La idea de la patria ideal, la de cristiandad, o la de reconquista, sólo valen en tanto en cuanto son también historia, historia concreta de unos acontecimientos tradicionales. No se trata de ideas abstractas que contrasten con esos acontecimientos, o en función de las cuales se enjuicien o valoren estos últimos. Por el contrario, si nuestro juglar ve, descubre y valora esas ideas, lo hace en función y a través de la historia tradicional y concreta. Su punto de partida no es idealista, sino realista e histórico. Punto de partida que le permite identificarse *existencialmente* con su héroe. Su fe en él no es una fe intelectualizada y abstracta, sino la fe que nace de una íntima comunión, comunidad, de vida y sentimientos. La maravillosa heroicidad de ese héroe histórico, las circunstancias de su vida y sus hazañas, tienen la virtud de «redimir», por decirlo así, al poeta de su individualidad, de su pura subjetividad; tienen la virtud de incorporarlo significativamente a la comunidad y, por tanto, de valorarlo como hombre.

Nuestro juglar es, efectivamente, un consumado maestro en su «mester», un gran artífice y hábil manipulador de los medios de expresión lingüística de que disponía. Creo, sin embargo, que si su obra se ha de incluir en el número de las obras geniales de la literatura española, y aun de la universal, será precisamente por aquello que trasciende lo puramente técnico y, de manera aún más concreta, por la sinceridad de su riquísimo contenido humano. Sinceridad que hace que toda esa compleja y matizada maestría artística aparezca ante nuestros ojos con una sencillez extraordinaria, con una extraordinaria e ingenua transparencia. Ingenua, sí; ingenui-

dad que es necesario mantener en toda su prístina inmediatez. Delicada ingenuidad, no infantilismo, no rudeza, no tosquedad, no falta de recursos.

Cuando todo se ha dicho, cuando cesan los análisis, las explicaciones y las conjeturas; cuando ya reposa el Poema en el alma del lector y sucesivas sedimentaciones lo han ido despojando de toda cobertura, cuando todo está en calma, resplandece allá en el fondo, iluminándolo todo, quieta al fin, su claridad, su serenidad, su paz. Tocados por la vara mágica de esa honda transparencia, adquieren inusitada hondura la «limpia Cristiandad», «los ojos vellidos», el «sonrissar fermoso», «Castiella la gentil», el «crebar de albores» y los cantos de maitines. No son tópicos, aunque se hayan repetido cientos de veces. En boca de nuestro poeta suenan con toda la fuerza de lo nunca dicho, con todo el gozo de una nueva epifanía. Nuestro poeta es un gran artífice, pero en su obra no hay nada artificioso.

Hemos tratado de comprender el verismo del Poema partiendo de esa transparente sinceridad. Se nos impone ahora una observación poco menos que ineludible: algo tan íntimo como esa sinceridad no se manifiesta en el Poema como la expresión lírica, individualizada, de un hombre, sino como el sentir tradicional de un pueblo, de toda una comunidad. Lo tradicional, lo comunitario, es aquí, como ya he dicho, el vehículo de expresión de lo íntimo y personal. El poeta identifica y expresa su propia interioridad a escala comunitaria. Es importante que tratemos de comprender el papel que desempeña lo comunitario como vehículo expresivo de lo individual. El juglar crea, o recrea, su obra, moldeándola según los contornos de su propio sentir, de su sensibilidad característica; pero este mismo sentir sólo adquiere sentido, sólo adquiere valor, en la propia conciencia del poeta, como expresión de un sentir colectivo y, por tanto, tradicional.

Este tipo de sensibilidad en la cual lo individual y lo colectivo parecen fundirse en un proceso de mutua valoración, en la que los acontecimientos de la tradición son al mismo tiempo auténticos acontecimientos internos, íntimos; esta sensibilidad, cuyo tiempo interior aparece como distendido, superpuesto o coincidente con el tiempo histórico, entra de lleno en lo que filósofos y antropólogos consideran como características típicas del mito, del pensamiento mítico.

Giambattista Vico, uno de los primeros estudiosos de las fábulas homéricas y de la «antiquissima italorum sapientia», calificó a ese «fabular» de *sapienza poetica*[1], un modo de comprender y dar testimonio de la realidad histórica muy distinto del nuestro, pero tan válido y eficaz para aquellos hombres como pueda serlo hoy para nosotros la historiografía más rigurosa. Ni que decir tiene que sería absurdo enjuiciar la objetividad histórica de tales obras con los criterios de nuestra moderna ciencia de la historia. Pero ya Vico se rebelaba (y la investigación más reciente ha venido a darle la razón en lo esencial) contra la idea de que aquellas fábulas fueran meras ficciones inventadas con un propósito de puro entretenimiento por una imaginación exaltada. Se trataba de un conocimiento «sui generis» motivado por una necesidad auténtica de comprender los acontecimientos históricos y no meros fantasmas tomados por seres reales.

No pretendo decir que lo que ocurre en el Cantar *sea lo mismo* que lo que ocurre en los poemas homéricos, sino que los postulados críticos que han servido para comprender de una manera más profunda el fenómeno del mito pueden asimismo sernos de extraordinaria utilidad para comprender el fenómeno a un tiempo humano e histórico que supone la

---

[1] Su obra fundamental es, en este sentido, la *Scienza Nuova*. Ver *Opere*, ed. Paolo Rossi (Milán, 1959).

creación de nuestro Poema. Hablar de mito no significa, naturalmente, suprimir con un rasero diferencias de civilización y de cultura, peculiaridades étnicas y hasta de temperamento. Lo mítico, entendido como módulo vivencial de una cultura, se define frente a etapas históricas posteriores en las que predomina el enjuiciamiento de la realidad con criterios de lógica formalista. De hecho, sin embargo, lo mítico puede convivir en mayor o menor grado con lo lógico-racional. Lo mítico y lo lógico son fenómenos distintos, pero la historia fluye del uno al otro sin solución de continuidad.

Ya Menéndez Pidal, en varias ocasiones, ha comparado el poderoso y arraigado tradicionalismo de la épica española con el que también se observa en la tradición épica griega. Los temas épicos griegos se arraigan y perduran en la conciencia del pueblo con una firmeza y continuidad desconocidas en otras literaturas: «La continuidad de los temas heroicos helenos, desde Homero sin cesar remozados..., fue mirada como una de las mejores manifestaciones de lo que se ha llamado 'el milagro griego'. Éste es el único término de comparación lejano que podemos poner junto al que también se ha llamado 'el milagro español'» [2]. Aunque la continuidad de los temas no es exactamente lo que ahora nos concierne, es evidente que el carácter mítico original de los mismos, por estar mucho más estrechamente vinculado que la mera leyenda a la pervivencia de una manera colectiva de sentir, habría de contribuir poderosamente a su arraigo popular.

Creo oportuno traer de nuevo a colación las palabras de Menéndez Pidal sobre la «edad heroica»: «La edad heroica, creo yo, es aquella vivida por algunos pueblos que antes de haber desarrollado la prosa historiográfica en lengua vulgar, sienten la necesidad de cultivar su propia historia, y tienen

---

2 *Problemas de la poesía...*, pág. 22.

que hacerlo en la única forma literaria entonces existente, en forma poética, en cantos públicos. Es aquella edad en que todo un pueblo, llevado de un vivo interés nacional bastante unánime, poseído de un sentimiento político cálido y afectivo, más que práctico, requiere una habitual información sobre sus propios acontecimientos presentes y pasados» [3].

Estas palabras, desde luego, no definen a esa edad heroica como una edad mítica, o como aquella en la que el fenómeno mítico adquiere una relevancia especial. Sin embargo, esto sería una consecuencia lógica si el ilustre crítico examinara con más detenimiento la rica problemática humana que sus mismas palabras sugieren, ese «interés nacional vivo y bastante unánime», o ese sentimiento «político» cargado de afectividad. No creo que el espíritu de los cantos épicos, al menos de los más primitivos o bien de aquellos que más significativamente expresan el espíritu de esa edad, pueda entenderse sólo de una forma negativa, es decir, porque «todavía no existía la prosa historiográfica». También creo que podríamos precisar más esa «necesidad de cultivar la propia historia». Tal necesidad debía ser muy distinta a la que podamos sentir hoy con respecto a nuestros tratados de historia. Debía ser algo mucho más vital, mucho más importante para que el individuo sintiera su propio valor por participación en el valor de la comunidad. Esos mismos valores comunitarios debían tener un carácter existencial muy distinto al de épocas posteriores, en las que el individuo se siente interiormente más independiente de la comunidad. Por esta misma razón estimo que ese sentimiento «político» debía requerir algo más que una «habitual información». Sin duda que Menéndez Pidal intuye en esa «habitual información» algo más profundo, desde un punto de vista humano; una función

[3] Ver *supra*, pág. 15.

más importante que la que desarrollan hoy nuestras crónicas periodísticas; algo de más trascendencia, no sólo para la historia de la literatura, sino también para la vida de aquellos hombres. En otras palabras, la relación entre vida comunitaria, por una parte, y cantos épicos, por otra, hubo de expresar una necesidad vital que, en cuanto tal, no puede equipararse con la relación que se establece más tarde entre la prosa historiográfica y la vida de aquellas comunidades en que llegó a desarrollarse. Es precisamente en este sentido en el que la comprensión del fenómeno mítico puede sernos provechosa.

Más adelante tendremos ocasión de examinar con más detenimiento las características básicas del fenómeno mítico, o más bien del acontecimiento mítico, porque el mito gira siempre en torno a un acontecimiento, se vive como algo que acontece y no sólo como algo que se siente. Podemos, sin embargo, anticipar que esa sensibilidad mítica vive muy de cerca lo sobrenatural. Es justamente la presencia vivida de lo sobrenatural en ciertas experiencias importantes de la vida de la comunidad lo que hace que cada uno de los individuos que la integran se sienta a sí mismo proyectado a escala comunitaria. Lo individual y lo comunitario se comunican directamente por conducto de lo sobrenatural. Si hemos de hablar de mito en el Cantar, tendremos que examinar más adelante en qué consiste y cómo se manifiesta en él ese elemento sobrenatural.

También podemos anticipar que, en sentido estricto, tomando como base las observaciones de filósofos y antropólogos, el mito es, por definición, un fenómeno de tipo comunitario, no una creación individual. La creación individual puede basarse en el mito, moldearlo y darle forma, pero no es ella la que le confiere su naturaleza mítica. En la creación individual, especialmente cuando ésta llega a adquirir cate-

goría de obra de arte, se anuncia ya el fin del mito como tal. Cuando el mito se «estetiza» comienza ya a perder su eficacia mítica. La tensión poética puede enraizarse en el mito, pero lleva en ella el germen de una sensibilidad que ya no es completamente mítica. Por eso entre los mitos melanésicos que describe Malinowski (por citar casos extremos) y los mitos homéricos de la *Ilíada* y la *Odisea*, existe una gran diferencia. Esta diferencia consiste fundamentalmente en el trabajo de organización individual, de ordenada visión de conjunto de materiales varios que existe en las obras de Homero. Éste, partiendo de una serie de mitos tradicionales, logra integrarlos en torno a un tema y a una serie de figuras principales. Sobre un trasfondo tradicional y mítico se levanta el trabajo de creación del poeta. Homero es el final de una etapa «heroica» que paulatinamente abre camino a otra de predominio de la razón.

Todas estas consideraciones generales sobre la épica griega, que hoy son lugar común en libros de texto y antologías, pueden aplicarse también al Poema de Mío Cid cuando hablamos de su carácter mítico. Nuestro anónimo juglar no crea el mito del Cid. Éste ya existía, seguramente aun en vida del héroe. Un eco de esta actitud popular puede verse, de manera indirecta, en la forma en que el mismo Cid concebía su misión en la carta de donación a la iglesia catedral de Valencia, donde se muestra como una figura providencial que hace su aparición «en la plenitud de los tiempos», como dijo Spitzer. Efecto de esta actitud mítica debió ser asimismo el culto póstumo que se le tributó en el monasterio de Cardeña [4]. El Cid hubo de ser para sus contemporáneos, y más aún para las generaciones inmediatamente posteriores,

---

[4] Ver P. E. Russell, «San Pedro de Cardeña and the heroic history of the Cid», *Medium Aevum*, XXVII (1958), págs. 57-79.

algo realmente extraordinario y maravilloso (recuérdese el juicio de sus mismos enemigos: «un milagro entre los milagros del Señor»). Un héroe cuya sola presencia debía imponer entre guerreros y campesinos una especie de temor o reverencia cuasi-religiosos. Ante ellos se erguía realmente una figura mítica rodeada del halo de lo sobrenatural. No es difícil imaginar a aquellos hombres de sentimientos fuertes y sencillos guardando un respetuoso y casi supersticioso silencio ante su vista, o a sus enemigos secretamente implorando la ayuda del Profeta contra el misterioso poder de aquel hombre que, como llegó a contar la leyenda, con su sola presencia podía ganar batallas. Junto a la clara admiración popular y al culto póstumo que se le tributó, tampoco es difícil imaginar lo que en alas de la superstición y el fetichismo correría de boca en boca por los campos de Castilla.

Nuestro poeta no hace sino calar profundamente en ese mito popular, descubrir su sentido, subrayar, como veremos, aquellas facetas del mismo que mejor ponían de manifiesto su sentido trascendente, reunir una serie de sentimientos muy vivos y dispersos bajo un mismo denominador: la personalidad coherente de un hombre. Hubo de ser ésta, en verdad, una labor ingente, muy difícil de imaginar a la distancia, tanto cronológica como de sensibilidad, que hoy nos separa de esos acontecimientos. Ni que decir tiene que nuestro poeta, al convertir el mito en una obra de arte cuidadosamente elaborada, sienta, aun sin darse cuenta, las bases de la desmitificación del héroe. En un futuro que nuestro juglar no podía prever, su trabajo haría posible que el Cid de la tradición popular se viera como algo distinto del Cid histórico. Por otra parte, y en compensación, ese Cid estético será siempre una invitación para llegar al origen de su inspiración: el Cid mítico. En otras palabras, la creación

personal es, desde luego, una superación de lo mítico, pero el mito permanece siempre en su base como punto de partida. Nuestro trabajo consistirá en examinar esa infraestructura mítica y determinar a la vez cómo logra el poeta superarla.

Esta que podríamos llamar metamorfosis del mito en el Cantar tendremos ocasión de examinarla a la luz de algo a lo que ya me he referido y que considero una de sus más geniales características, su intuición del tiempo histórico, o más bien del tiempo humano intuido en los mismos acontecimientos históricos.

Para la conciencia mítica, el tiempo no es una categoría abstracta del pensamiento. El tiempo histórico se mide por los mismos acontecimientos históricos. Es decir, no es que esos acontecimientos simplemente ocurran en el tiempo, sino que son ellos mismos la única manifestación real de éste. Son los acontecimientos los que hacen que exista el tiempo, y no viceversa. Coincide la conciencia del tiempo con la del acontecimiento. Esto hace que, como dice George Gusdorf, la estructura de esta conciencia temporal presente «un aspecto granular» [5]. En este sentido podemos decir que tiempo y espacio convergen hacia un mismo punto y en él se manifiestan como acontecimiento. Pues bien, eso que llamo metamorfosis del mito en el Poema consistirá precisamente en la ordenación, en la orientación, de ese tiempo espacial, en hacer que ese panorama «granular» termine por adquirir un sentido unitario y coherente.

Si la personalidad del Cid, tan simple, tiene, sin embargo, ante nuestros ojos un profundo significado humano y no sólo heroico, esto se debe, creo, a que su acción, tocando las cosas concretas y muchas veces entrañables, las orienta en

---

5 *Mythe et Métaphysique* (París, 1953), pág. 67.

el tiempo. Nombres y cosas no sólo *están ahí*, sino que participan de la misma orientación, de la misma coherencia que rige las acciones del Cid, reflejo a su vez de una personalidad perfectamente orientada. Considero que la extraordinaria cohesión de la personalidad cidiana, su perfecta concordancia consigo misma, su completa falta de *dispersión*, ha de verse justamente como el resultado de un esfuerzo, de un estado de tensión creadora frente a esos elementos de tiempo y espacio míticos que tienden a disgregar la personalidad humana del héroe. El poeta vive intensamente el carácter histórico de la actividad del Cid porque vive con la misma intensidad el espacio y el tiempo de esa actividad heroica. La personalidad del héroe aparece como *adherida* al espacio en que se desarrolla; su cohesión, que, naturalmente, se produce en el tiempo, arrastra consigo la cohesión de ese espacio. Éste es precisamente el resultado del esfuerzo poético actuando sobre una base de tipo mítico.

Definida así la actividad creadora del Poema como metamorfosis o transfiguración del mito, podrá comprenderse mejor eso que he llamado «organización» u «ordenación» de materiales por parte del poeta. En todo este proceso existe, desde luego, una selección de hechos, de acontecimientos, no sabemos hasta qué punto deliberada o meramente intuitiva, es decir, surgida, más o menos espontáneamente, de la misma tensión poética a que se encuentra sometido el juglar. Pero sería erróneo pensar que la unidad poética de la obra es el resultado de esa selección, pues aun con esa u otra selección de hechos el Poema podría, en principio, mostrarse o no como algo unitario y coherente. Según la dinámica de esa metamorfosis del mito, la unidad del Poema hay que verla, sobre todo, como unidad y cohesión de la personalidad del héroe, la cual determina a su vez que rijan semejantes cualidades por lo que respecta al espacio del Poema.

No hablamos aquí, naturalmente, de unidades clásicas. En este sentido no existen en el Poema ni unidad de acción, ni de lugar, ni de tiempo. La unidad del Poema es unidad de *orientación.* Todo está en él orientado. Su orientación espacial no encontraría expresión adecuada en términos puramente geométricos. En estos términos es evidente que la trayectoria Castilla-Valencia no es precisamente la de una línea recta. Ni siquiera existe la continuidad, más que geométrica, geográfica de un único camino. El Cid zigzaguea de arriba abajo según las necesidades perentorias de su continuo batallar. Sin embargo, Castilla se manifiesta, poéticamente, a lo largo de todo el Cantar, como el *origen,* el punto de partida de toda la acción, de cada uno de sus acontecimientos, y Valencia llega a convertirse, por el esfuerzo del Cid, en la *meta espacial* de esa acción. La trayectoria Castilla-Valencia no es un espacio neutro ni una serie discontinua de puntos, sino que adquiere poéticamente tanta importancia que bien podemos definirla como la dimensión espacial de lo que, en el fondo, no es sino unidad de intención.

Por todo esto podemos concebir al creador (o recreador) del Poema que ha llegado a nosotros como un hombre profundamente penetrado del espíritu del pueblo, de las vivencias y sentimientos de aquellos hombres rudos, campesinos o guerreros, pero al mismo tiempo un hombre cultivado, no ajeno, como veremos, a las manifestaciones culturales de su época. Profundamente empapado de su tradición, pero con capacidad suficiente para ver un sentido trascendente, una significación superior, en esa tradición.

Si alguien hubiese afirmado de manera rotunda y absoluta el carácter mítico del Poema del Cid, este trabajo hubiera tenido que hacer hincapié precisamente en aquellos aspectos del Poema que no pueden calificarse propiamente de míticos. Ahora bien, que yo sepa, nadie ha hecho afirmación tan ro-

tunda. Por eso es preciso empezar afirmando su carácter mítico subyacente. El paso de lo mítico a lo no mítico (para diferenciarlo de lo anti-mítico) es aún algo oscuro y no muy bien explicado. Para explicar ese paso, esa metamorfosis del mito, yo hablo aquí, tal vez no con la claridad que yo mismo desearía, de «orientación consciente» de aquellos elementos, espacio y tiempo humanos, que en el mito, por su mismo carácter de vivencia anterior y desligada de todo análisis racional, se manifiestan, más que orientados, «aglomerados», superpuestos o meramente coexistentes.

Nuestro juglar no sólo vive intensamente ese ambiente mítico, mesiánico, que rodea la figura del héroe, sino que, además, es capaz de *comprender* la extraordinaria significación de ese hombre. En este proceso de comprensión existe ya una separación implícita entre la realidad humana del Cid y lo que ella revela o, por así decir, conjura por medio de su actividad heroica. Esto quiere decir que en el Poema se establece ya una fisura entre la realidad empírica del símbolo y lo que éste simboliza, aunque esta fisura tenga un carácter existencial y no sólo conceptual o puramente formal.

Históricamente, el mito evoluciona hasta extinguirse en las formas abstractas de la alegoría poética, que, por esta razón, pueden calificarse propiamente de anti-míticas. Visto desde esta perspectiva, el simbolismo que vamos a estudiar en el Poema presenta un carácter primitivo, elemental, y precisamente por ello tanto más enraizado en la vida y en la historia. A diferencia del simbolismo alegórico-poético, que tanta difusión alcanza en la Baja Edad Media, el del Poema no es un simbolismo arbitrario, un convencionalismo poético, el resultado de un refinamiento técnico; de ahí que no necesite ser *explicado* por el poeta. Es algo que nace de una manera «sui generis» de vivir y entender los acontecimientos

históricos. No hay que *explicar* esos acontecimientos, porque son ellos mismos la explicación objetiva, histórica, de lo que el poeta vive y siente. Claro está que, si no fuera porque el poeta, además de vivir esos acontecimientos, fue capaz de narrarlos de forma coherente, nosotros no conoceríamos hoy lo que ellos «significaban» para él y sus contemporáneos.

Refiriéndose en especial al arte plástico, dice Rogers Hinks algo que puede arrojar luz sobre lo que estamos tratando. Dice así, citando un ensayo de Wind: «Wind subraya la importancia de las tres etapas en la historia del símbolo: etapa mágica (identidad entre la imagen y su significado) y la etapa racional (diferenciación intelectualizada entre imagen y significado), con una etapa intermedia... en la cual la identidad original, sin tener ya una eficacia formal, aún influye sobre la imaginación del espectador» [6]. En ese estado intermedio es justamente donde echa raíces «ese poder de sugerencia metafórica que sirve de base a la totalidad del arte civilizado» [7].

Estas palabras, aunque referidas especialmente a la escultura, pueden aplicarse perfectamente al simbolismo del Poema del Cid, no sólo porque éste es también arte, y un arte de extraordinario poder de sugerencia, sino porque hay mucho de visión plástica en la manera como el poeta concibe a su héroe; porque el simbolismo que anima y da sentido a esa actividad heroica se asienta en gran parte en el gesto, en el ritualismo de las actitudes; en una palabra, en la misma presencia física del Campeador. En el Poema se ha superado ya todo fetichismo mágico, pero su arte, maduro y profundo dentro de su primitivismo, es un arte esencialmente simbólico, de un simbolismo, sin embargo, cuya capacidad de sugerencia se halla en razón directa a la intensidad con que nuestro juglar vivía la realidad histórica de su héroe.

6 *Myth and Allegory in Ancient Art* (Londres, 1939), pág. 18.
7 *Ibidem*.

LA CRÍTICA ANTE EL CARACTER MÍTICO DEL POEMA

Los términos «mítico» o «antimítico» se han empleado con cierta frecuencia en la crítica interpretativa del Poema de Mío Cid. Acá y allá aparece la comparación con el mito, sin que este término sea, en la mayoría de los casos, otra cosa que un sustitutivo verbal de fabuloso, legendario, extraordinario, etc. Existen, por otra parte, dos trabajos que expresamente dedican su atención al examen del carácter mítico del Poema. El primero, «Poesía y realidad en el *Poema del Cid*», de Américo Castro, data de 1935 [1]; el segundo, «Theme and Myth in the *Poema de Mío Cid*», de P. N. Dunn, se publicó en 1962 [2].

Para Castro, lo mítico se confunde con lo épico, y esto, a su vez, con lo maravilloso, lo insólito. Por eso, «comparado con la *Chanson de Roland*, ésta aparece más épica, más mítica que el *Cantar*. Allí es el estilo más subido, planea a mayor vuelo sobre lo cotidiano y elemental» [3]. Lo mítico es aquí una cuestión de estilo. En el Poema hay momentos míticos y otros que no lo son. Así, por ejemplo, el episodio del león pertenece decididamente a los primeros. Cuando el Cid

1 *Tierra Firme*, I, págs. 7-30.
2 *Romania*, LXXXIII, págs. 348-369.
3 *Art. cit.*, pág. 20.

se levanta del escaño y se dirige al león, «el Campeador histórico se despega del suelo y hace rumbo a la maravilla, al mito. Mío Cid, en ése como en otros casos, es plenamente épico» (pág. 20). Cuando le comunican al héroe la afrenta que han sufrido sus hijas, éste ahoga su cólera,

> no... por santidad..., sino por exigencia de la técnica épico-mítica, dentro de la concepción que la Edad Media se forja del mundo. Mío Cid oficia solemnemente según los más severos ritos. Ha dejado crecer su barba y se presenta en la corte imponente y magnífico (pág. 26).

Entre las observaciones que suscitó la interpretación de Castro, las del profesor E. de Chasca[4] me parecen especialmente significativas. Aun reconociendo el carácter «ritual» de «ciertos actos, gestos y ademanes» que son «especie de mociones rituales [que]... manifiestan, más elocuentemente que las palabras, intensos estados de ánimo, y consagran actos graves de la existencia» (pág. 97), el profesor De Chasca rechaza el carácter mítico del Cid sobre la base de que,

> el Cid es plenamente épico, sin rebasar el nivel de lo posible; simplemente por superlativas excelencias *humanas*. Por eso me parece que casi todo el Poema es antimítico; lo que resalta en todo lo que el Cid logra, por excepcional que sea, es lo *comprobable*, según normas humanas (pág. 109).

O bien dice:

> Entre todos los héroes épicos, el Cid es el más telúrico, el que vive con los pies más firmemente plantados en la tierra. Su ambiente es el tiempo de cada día; los lugares, la indumentaria, el paisaje local identificado (pág. 110).

---

[4] *Estructura y forma en el «Poema de Mío Cid»* (Iowa City y México, 1955). Ver la reseña de G. Correa en HR, XXV (1957), págs. 280-90.

Por su parte, el profesor Dunn vuelve de nuevo sobre el tema en un intento quizá más decidido que los anteriores de aclarar lo que haya de entenderse por mítico en el Poema. «Es de lamentar que, porque el Poema sea menos fantástico que el Roland, se haya pensado que no hay nada mítico en él»[5]. Para Dunn, lo mítico ha de verse, no tanto en la poderosa personalidad del Cid, en su figura y sus gestos, como en el subyacente patrón estructural del Poema: «el hombre Rodrigo ha de verse como parte de una unidad formal y estructural, desarrollándose ritualmente dentro de su contexto social» («the man Rodrigo has to be seen as part of a formal and structural unity, functioning ritually within its social context», pág. 359). Es decir, lo que Dunn descubre en el Poema no es una persona mítica, sino un patrón mítico. Con cierta vacilación, el citado profesor sugiere que dicho patrón es el de los cuentos de encantamiento:

> «¿Sería demasiado sugerir que ocurre como si Alfonso estuviera poseído por el espíritu maligno de esta familia [los Beni-Gómez], de tal manera que causa más daño del que él mismo se da cuenta, hasta que es finalmente devuelto a su completa responsabilidad humana y real por la ejemplar fidelidad de su vasallo?» (Do we put the matter too crudely if we suggest that it is as if Alfonso were possessed by the evil spirit of this family [los Beni-Gómez], so that he does more evil than he knows, until he is finally restored to full human and kingly responsibility by the exemplary loyalty of his vassal? (pág. 366).

Esto, naturalmente, presenta una dificultad textual que no le ha pasado inadvertida al comentarista: ninguno de los personajes del Poema, dentro de los límites del mismo, aparece como encantado o poseído. La fuerza de la argumentación radica precisamente en ese «como si», es decir:

[5] *Art. cit.*, pág. 359.

«El juglar parece haber compuesto su epopeya *por analogía* con los mitos de encantamiento y exorcismo... Desde luego, es imposible afirmar si este proceso se realizó deliberada o inconscientemente». (The juglar seems to me to have composed his epic *by analogy* with the myths of enchantment and deliverance... Of course it is impossible to say whether this process may have been deliberate ... or unconscious». (pág. 367).

No es mi intención comentar aquí el valor mítico de esa analogía, o si esos cuentos de encantamiento caerían más bien bajo la categoría de leyendas en vez de mitos, para usar una distinción que el profesor Malinowski, citado por Dunn, establece en su obra *Myth in Primitive Psychology*[6]. Lo que me interesa es relacionar esta interpretación con las precedentes, a las cuales añade una nueva e importante perspectiva, y de las cuales difiere en un aspecto fundamental. Creo que Dunn observa acertadamente que no se puede hablar de mito en el Poema sin tener en cuenta el efecto que la lectura o recitación del mismo pudo tener en el público para el que fue compuesto. Propiamente hablando, no existe mito si éste no tiene eficacia mítica, es decir, si no produce un efecto mítico en una determinada comunidad. El mito pertenece al terreno de la experiencia, al de los acontecimientos vividos.

Comparada con la de A. Castro y la de E. de Chasca, la interpretación de Dunn difiere de ellas, como ya he dicho, por hacer caso omiso del incuestionable personalismo del Poema. Está claro, como advierte Dunn, que no se puede desligar esa personalidad de la estructura poemática que le da sentido; pero por eso mismo quedará coja toda interpretación que realce uno de los dos aspectos con menoscabo del otro. Después de todo, la estructura del Poema está con-

[6] Londres, 1962, pág. 36.

cebida con el evidente propósito de realzar la personalidad del Cid. Esa interrelación formal no puede oscurecer el hecho de que lo fundamental en el Poema es la persona del Cid y no lo que éste hace. La gran mayoría de los modernos comentaristas del Poema así lo han visto. Es este personalismo lo que me interesa destacar aquí.

En el citado artículo, dice Castro: «En lejanía remota el Mío Cid deja vislumbrar la novela moderna, la de Cervantes, como el Roland parece anunciar el libro de caballerías»[7]. Opinión que confirma enfáticamente años después G. T. Northup: «Ninguna otra epopeya —dice el conocido tratadista— cuenta con personajes cuyo carácter esté tan bien desarrollado... El Poema del Cid no es una epopeya, sino la primera novela española»[8]. O bien: «El tema del Cantar es la rehabilitación de una personalidad»[9]. Ya hemos visto cómo la opinión de E. de Chasca coincide esencialmente con éstas. Asimismo pueden citarse las palabras de Dámaso Alonso: «lo que se nos da aquí como siempre en nuestra literatura, lo que se nos presenta directamente —no por descripción—, es el alma humana y no las cosas»[10]. La opinión de Menéndez Pidal es en este respecto tan conocida como toda la obra admirable del maestro sobre el Poema. Frente a esto contrasta la posición del profesor Dunn: «Al poeta no le interesa el 'carácter' [de sus personajes] en el sentido moderno de la palabra, sino su ejemplaridad». («The poet is not concerned with 'character' in the modern sense, but with exemplariness», pág. 356). Lo cual es cierto, pero presupone un arduo problema de diferenciación que el citado profesor

---

7 *Art. cit.*, pág. 22.

8 G. T. Northup, «Poem of the Cid viewed as a novel», PQ, XXI (1942), pág. 17.

9 *Ibidem*, pág. 18.

10 «Estilo y creación en el Poema del Cid». Ver *supra*, nota 1.

deja sin resolver. O bien: «El patrón del poema... atraería la atención aunque estuviese desprovisto de las cualidades individuales de tiempo y espacio». («The pattern of the poem... would still engage the attention even if it were shorn of the individual qualities of time and place», pág. 357). A mi juicio, son precisamente estas cualidades específicas de tiempo y espacio las que permiten que se establezca entre el Cantar y sus oyentes una íntima asociación afectiva, de la cual depende, en última instancia, la eficacia mítica del mismo.

Sin embargo, este menoscabo que el realismo personalista del Poema sufre en la interpretación de Dunn coincide, en cierto modo, con la incompatibilidad que tanto De Chasca como Castro establecen entre realidad comprobable y mito; entre la entrañable humanidad del héroe y su carácter mítico. Para Castro el Poema oscila entre lo mítico y lo antimítico; junto al episodio del león tenemos el de Raquel y Vidas, lo antimítico, el punto más bajo de la trayectoria. Por eso para Castro el Poema deja de ser mítico en la medida en que se humaniza, se hace creíble y se asienta en la realidad cotidiana. El Poema es mítico por partes, sin que Castro intente establecer una relación de contenido entre las partes que él considera míticas y las antimíticas. Entre ellas no existe otra relación que la de un efecto formal de contraste. De Chasca, como ya hemos visto, rechaza el carácter mítico del Poema basándose en su esencial credibilidad, en la cual hay que incluir, naturalmente, ese profundo realismo psicológico, «telúrico», de la persona del Cid.

Planteadas así las distintas posiciones en torno al carácter mítico del Poema, la cuestión se centra en la posibilidad de compaginar dicho carácter mítico con lo empíricamente comprobable y con el profundo realismo con que está concebida la personalidad del héroe.

Volvamos a examinar, en primer lugar, el carácter ritualista observado por Castro en algunos de los gestos del Cid. Ya se ha visto cómo describe el tratadista el ritualismo del episodio del león y el de la entrada de Mío Cid en las cortes del rey Alfonso. Otros casos de gesto citados por Castro son, por ejemplo [11]:

> Meçió mío Cid los hombros e engrameó la tiesta (13)
>
> La cara del caballo tornó a Santa María,
> alçó su mano diestra, la cara se santigua (215).
>
> Alegrósle tod el cuerpo, sonrisós de coraçón,
> alçava la mano, a la barba se tomó (3185).

Aparte su carácter ritual, cada uno de estos gestos sirve, como observó De Chasca, para poner de manifiesto la intensidad de un estado de ánimo que el poeta muestra en vez de describir. De aquí que dicho ritualismo haya de verse, no como fenómeno aislado, sino como un aspecto de lo que bien pudiera llamarse la «plasticidad expresiva» del Poema. A pesar de la solemnidad que este gesto adquiere en ocasiones, su función no difiere substancialmente de la de aquellas escenas en que las lágrimas, la sonrisa, o simplemente la intensidad de la mirada nos ponen en presencia del «pathos» humano del héroe.

El examen de algunos ejemplos bastará para demostrar lo que digo.

Lo que nos ha llegado del Poema comienza precisamente con una de esas escenas en que lo humano adquiere una extraordinaria calidad plástica:

> De los sos ojos tan fuertemientre llorando,
> tornava la cabeça i estávalos catando.

---

[11] *Art. cit.*, pág. 29.

Toda la tensión del momento se concentra en la angustiada mirada del Cid. Sus palabras, lacónicas: «esto me an buolto mios enemigos malos», no sólo muestran las puertas abiertas, las vacías alcándaras sin pieles y sin mantos, sino la expresión misma de los ojos que no pueden contener el llanto. Todas esas cosas son cosas vistas, cuya significación se hace patente en los ojos del que mira. El ejemplo es tan conocido que huelga toda explicación prolija.

Otro ejemplo. Mío Cid entra en Burgos, el dolor interior retratado en su rostro:

> exien lo veer mugieres e varones
> burgueses e burguesas por las finiestras sone (16-17).

Hacia el Cid convergen todos los ojos. La bondad del héroe, como ya hemos dicho, es algo que se ve. La exclamación de los burgaleses es tanto una afirmación sobre la grandeza del héroe como una vívida descripción de su rostro, de su porte, ensombrecido por la desgracia. Sin que el poeta describa directamente el gesto del Cid, toda la escena tiende a subrayar el impacto que produce su presencia. El silencio del héroe contribuye a reforzar la plasticidad del momento.

A los personajes del Poema, a aquellos que bien quieren o admiran al Cid, se les escapa el alma por los ojos (expresión ésta de honda raigambre medieval: «Ubi oculi, ibi amor», dice San Agustín). Pocas escenas son, a este respecto, tan significativas como la que presenta a Jimena, las hijas y las dueñas contemplando, maravilladas, la ciudad de Valencia, la espesa huerta floreciendo en primavera, el azul del mar y del cielo. Extraordinaria sinfonía de colores que no aparecen descritos en ninguna parte, pero que se reflejan en la concisión de ese verso: «ojos vellidos catan a todas partes». El espectáculo en sí no le interesa al poeta. Son esas dueñas y la honrada Doña Jimena, con sus hijas, las que se

retratan en su propia mirada. Porque todo aquello tiene un sentido en cuanto es expresión indirecta de la valía y de la personalidad del héroe, cuyo rostro, sonriente y satisfecho, se adivina como presidiendo toda la escena.

En la escena de las cortes, ritual y solemne, a que se refiere Castro, la aparición del Cid está igualmente concebida en estos términos:

> En un escaño torniño essora mío Çid posó,
> los ciento quel aguardan posan aderredor.
> Catando están a mío Çid quantos ha en la cort.
> ... ...
> Nol pueden catar de vergûença ifantes de Carrión. (3121-3126).

Es una plasticidad tensa; lo que interesa es la tensión afectiva concentrada en un punto, la persona del Cid. A diferencia de la Chanson, la pintura del Poema no es una pintura de masas, de colorido ambiental, donde la atención se dispersa, recreándose en pormenores. Lo que verdaderamente importa en el Poema no es el objeto de la visión, sino la visión misma, que en manos de nuestro juglar se convierte en extraordinario instrumento de caracterización. Hay dos maneras de mirar en el Poema: la de los buenos y la de los malos. La cosa no puede ser más simple. La de estos últimos no es nunca una mirada de frente, abierta, sino, por el contrario, equívoca, de soslayo, furtiva. Cada cual se retrata según es en su mirar. Obsérvese ese «nol pueden catar de vergüença ifantes de Carrión». Miradas de soslayo se adivinan en el conde Don García y los suyos cuando Minaya presenta al rey los doscientos caballos que le envía el Cid: «Pesó al comde don García, e mal era irado; / con diez de sos parientes aparte davan salto» (1859-1860). Son gentes que hablan en secreto, que se apartan de los demás, que recelan. De igual manera con los infantes, siempre «amos a dos» en

sus apartes; o con Raquel y Vidas, en el episodio que tan agudamente ha descrito Dámaso Alonso. Como veremos más adelante, ese apartarse y cuchichear de los judíos no es sólo una manera cómica de presentarlos, relacionada con la burla de que son objeto, sino también una manera de poner de manifiesto su torcida intención. En esta caracterización «plástica», «coreográfica», de sus personajes, rara vez se desvirtúan los procedimientos básicos de nuestro juglar.

Dentro del contexto total del Poema, el solemne ritualismo del Cid no es un fenómeno aislado, o cuya significación se reduzca a un mero efecto de estilo, a una simple técnica en la descripción de un ambiente más o menos pintoresco. El juglar muestra un insistente interés por destacar el valor significativo de la presencia física del Campeador. Su valentía, su paciencia, su magnanimidad, etc., son, por así decir, las distintas facetas expresivas de su rostro. Es un gesto que apunta siempre hacia adentro, hacia la vida íntima del personaje. La misión del Cid es mostrarse, afirmación que desarrolla el poeta de una forma casi literal. Víctima de la «invidia», el triunfo del héroe supondrá, como dijo Spitzer, «la irradiación milagrosa de su personalidad», irradiación que luce de manera palpable, a ojos vistas, en el rostro del héroe. No se trata en el Poema de probar la inocencia del Cid, injustamente acusado de un crimen, sino de *hacer ver* a esos *castellani invidentes* la verdadera significación de su persona.

Pero tiene razón Castro cuando especialmente se fija en el episodio del león como ejemplo típico de ese ritualismo mítico. Es ahí precisamente donde la personalidad del Cid «se despega del suelo» y muestra, en las palabras de Spitzer, una «fuerza mágica, casi sobrehumana, que naturalmente reside en el Campeador, especie de santo laico» [12].

---

12 «Sobre el carácter histórico...», pág. 13.

La escena es eminentemente plástica. Su gran fuerza poética estriba, en gran parte, en la descripción de movimientos y actitudes. Contrastan en ella la agitación y la pausa: el sobresalto y la turbación, por una parte, y la majestuosa serenidad del héroe, por otra. Resalta en ella, como en muy pocas otras, la presencia mítica del héroe. Su actitud y su gesto, como a continuación veremos, suponen mucho más que una mera, aunque habilísima, manipulación de elementos descriptivos. No trata sólo el poeta de producir una emoción determinada o una serie de emociones en contraste, sino que además apunta hacia un contenido significativo de extraordinaria trascendencia para comprender (y no sólo sentir) el valor que realmente tiene la presencia física del protagonista, el ritualismo de sus gestos. En ellos se pondrá explícitamente de manifiesto el halo sobrenatural con que el poeta rodea la histórica figura de su héroe. Es un episodio cargado de simbolismo, de un simbolismo plástico, ritualista. En él podremos descubrir que el ritualismo de los gestos y actitudes del Cid es algo más que pura emoción estética, mucho más que momentos cumbres de tensión narrativa. El gesto y la actitud no sólo definen al Cid como héroe, sino que nos revelan el sentido trascendente de su heroicidad.

EL SUEÑO DEL CID EN EL EPISODIO DEL LEÓN

Sólo hay en el Poema dos ocasiones en las que el Cid aparece dormido. La primera ocurre en el episodio del ángel Gabriel, la última noche que el Cid pasa en Castilla antes de adentrarse en tierra de moros: «I se echava mío Çid después que fo de noch, / un sueñol priso dulçe, tan bien se adurmió. / El ángel Gabriel a él vino en visión». El sueño proporciona aquí el marco adecuado para que se produzca el acontecimiento sobrenatural de la visión. No está visto, naturalmente, como un mero descanso físico, una toma de fuerzas para las grandes cabalgadas que se avecinan. Por segunda vez el Cid aparece dormido cuando el león irrumpe en su palacio de Valencia atemorizando a los circunstantes.

En cierto sentido, nada más natural que el héroe, como cualquier guerrero de su época, descanse de las tareas bastante arduas a que su posición le obliga. Esta hipótesis, sin embargo, presenta el inconveniente textual de que en ningún momento se da a entender en este episodio que el Cid esté cansado. Ni siquiera ocurre el hecho después de haberse dado una gran batalla o después de una larga cabalgada. Aún cabe destacar que la escena ocurre justamente cuando el juglar comienza, o recomienza, su Cantar. Es decir, si este sueño del Cid (así, sin más explicación) hubiese sido algo raro en cualquier ocasión, aún lo es más por el lugar en que

se encuentra colocado. Dentro del contexto del Poema, este sueño del Cid me parece un tanto insólito, porque el poeta no sugiere en torno a él ninguna razón de sentido común que lo justifique. Por otra parte, no es éste un episodio cualquiera, como pudiera serlo una de las tantas cabalgadas que el Cid lleva a cabo en su destierro. Es prácticamente el episodio clave de esta tercera parte, ya que la afrenta de Corpes se relaciona de manera directa con él. No sería plausible admitir que, en un episodio tan cuidadosamente estudiado por el juglar, fuera el sueño del Cid un elemento puramente rutinario. Cierto que esta actitud «descuidada» del Cid en un momento de peligro hace saltar a un primer plano de atención la reacción de sus vasallos y la de los infantes. Como procedimiento técnico para conseguir tal realce de la reacción de los circunstantes, ese «descuido» sería válido. No obstante, y como veremos en seguida, es aún más difícil admitir que el juglar sacrifique la constante *vigilancia* del Campeador, su característica mejor definida, para lograr un efecto «escénico» muy secundario.

En principio, pues, nuestra extrañeza está justificada. Si del Poema pasamos a las versiones tradicionales, más tardías, de este episodio, encontraremos en ellas la necesidad de explicar lo que nuestro juglar no explica. Por lo general, esta tradición imaginó un Cid soñoliento después de un gran banquete, o simplemente durmiendo la siesta:

> Después que hubo yantado,
> muy contento y satisfecho
> se durmió sobre su escaño.

> Acabado de yantar,
> la faz en somo la mano,
> durmiendo está el señor Cid
> en el su precioso escaño.

Así es también la explicación que se da en la Crónica Particular:

> «... e el Cid comía cada día en su compaña: e desque havía comido adormecíase a las vezes en el escaño» [1].

Es una solución lógica, de sentido común, pero muy poco en consonancia con la verdadera imagen del Cid poético, el que se da todo en su mirada. Ese Cid contento y satisfecho, con el estómago lleno, tiene muy poco que ver con el Cid de nuestro juglar, despierto y vigilante en todo momento, austero, de ejemplar presencia, moviéndose en una atmósfera de gesto ritual. Un Cid cuya lógica está muy por encima de la lógica del sentido común.

Hemos dicho que desde un principio el juglar muestra un interés especial por destacar la constante vigilancia del Cid frente a cualquier peligro, su previsión ejemplar. Esto ya se pone de manifiesto en la forma como el Cid abandona Castilla, circunstancias a que habremos de referirnos al examinar el episodio de Raquel y Vidas. En la toma de Castejón, el Cid se aprovecha precisamente del *descuido* de los moros, que salen del lugar despreocupados e ignorantes del peligro que los acecha. El poeta pinta vivamente ese descuido en unos versos realmente bellos:

> Ya crieban los albores e vinie la mañana
> ixie el sol, Dios, qué fermoso apuntava!
> En Castejón todos se levantavan,
> abren las puertas, de fuera salto davan,
> por ver sus lavores e todas sus heredanças.
> Todos son exidos, las puertas abiertas an dexadas
> con pocas de gentes que en Castejón fincaran;
> las yentes de fuera todas son derramadas. (456-463).

---

[1] Ed. Huber (Stuttgart, 1853), pág. 233.

El Cid espera este momento emboscado, igual que la fiera espera el descuido de su presa. Extraño y hasta cruel puede parecer este episodio a una sensibilidad moderna. Lo idílico de la escena se rompe bruscamente con la presencia del Campeador, que «trae desnuda la espada» y «quinze moros matava de los que alcançava», además de apoderarse de «essos gañados quantos en derredor andan». ¿Cómo es posible ese «double standard» de moralidad? El juglar utiliza términos tales como «puertas abiertas», «lavores», «heredanças», términos iguales o muy parecidos a los que utiliza para describir el humano dolor del Cid al separarse de todo lo que es suyo. ¿Se recrea el juglar en la desgracia de los moros? ¿Qué heroísmo puede existir en sorprender a un enemigo descuidado, ocupado en los mismos menesteres que podían ocupar a cualquier pueblo castellano? Extraña manera de presentar la fiereza guerrera del Campeador. Es evidente que el juglar destaca el impacto emotivo de la escena, pero no es por sadismo ni por falta de sensibilidad ante el dolor del enemigo, sino porque ello encierra una gran lección moral: aunque en apariencia reine la calma en esa esplendorosa mañana, aunque todo tenga apariencias de normalidad, el campo con sus labores y sus ganados, las ocupaciones de siempre, aunque todo parezca paz y tranquilidad, el enemigo acecha constantemente, no se puede descuidar la guardia en ningún momento.

Cosa parecida ocurre en Alcocer, donde los moros, cegados por la codicia, caen también en la celada del Campeador. Con la euforia de una fácil ganancia que parece escapárseles de las manos, «los grandes e los chicos fuera salto davan, / al sabor del prender de lo al non pinssan nada, / abiertas dexan las puertas que ninguno non las guarda» (591-593). Por el contrario, el Cid es siempre sumamente cauteloso y precavido; por grande que sea su alegría, jamás abandona su vigi-

lancia. Ni siquiera se aventura lejos de Valencia para recibir a Doña Jimena y a sus hijas con las dueñas. Mientras manda doscientos caballeros a recibirlas, «él sedie en Valençia curiando e guardando» (1566). El juglar insiste en esto: «Mandó mío Çid a los que ha en sue casa / que guardassen al alcaçer e las otras torres altas / e todas las puertas e las exidas e las entradas» (1570-73). Cuando sale de Valencia para las vistas con Alfonso, manda a Alvar Salvadórez y a Galindo García «que curien a Valençia d'alma e de coraçón» (2000 b). Igualmente siente el juglar una especial necesidad por resaltar las precauciones estratégicas del héroe. Así, cuando por primera vez acampa sobre Alcocer, lo hace «en un otero redondo, fuerte e grand; / açerca corre Salón, agua nol puedent vedar» (554-55). Coloca sus tiendas unas contra la sierra, otras contra el agua: «derredor del otero, bien çerca del agua, / a todos sus varones mandó fazer una cárcava, / que de día nin de noch non les diessen arrebata» (561-63). El Poyo de Mío Cid aparece descrito como «alto, maravilloso e grant». Inmediatamente el poeta nos descubre qué sentido tiene para él esa altura, esa «grandeza»: «non teme guerra, sabet, a nulla part» (864-65).

El Cid jamás se descuida. Tampoco lo ciega nunca el ardor bélico, su acción no es nunca precipitada. El «control» que ejerce sobre sí mismo es perfecto. No hay circunstancias, por apremiantes que sean, que le hagan dar un paso sin pensar antes lo que hace. A este respecto, la batalla que más extensamente se describe en todo el Poema es también el ejemplo más claro de este perfecto dominio de sí mismo: llegada a Valencia la noticia de la toma de Alcocer por «uno que dizien mío Çid Roy Díaz de Bivar» (628), los reyes moros aprestan tres mil guerreros y envían también por los de la frontera. La marcha de los enemigos sobre Alcocer es como una riada que se agranda por momentos:

non lo detienen, vienen de todas partes.
... ...
andidieron tod el día, que vagar non se dan,
vinieron essa noche en Calatayud posar.
Por todas essas tierras los pregones dan;
gentes se ayuntaron sobejanas de grandes
con aquestos dos reyes que dizen Fáriz e Galve;
al bueno de mío Çid en Alcoçer le van çercar. (647-655).

Al número se une el gran clamor de los sitiadores, su constante movimiento como en oleadas:

creçen estos virtos, ca yentes son sobejanas.
Las arrobdas, que los moros sacan,
de día e de noche embueltos andan en armas;
muchas son las arrobdas e grande es el almofalla. (657-660).

A los de Mío Cid les hierve la sangre por salir a batalla; difícilmente se pueden contener mientras observan a los moros en sus idas y venidas, pero «el que en buen ora nasco firme gelo vedava» (663). Y así están aguardando tres semanas completas, según nos dice el juglar. Es entonces únicamente cuando el Cid decide celebrar consejo con los suyos. Ya les han cortado el agua y está a punto de terminárseles el pan. La retirada al amparo de la noche es imposible: «grandes son los poderes por con ellos lidiar; / dezidme cavalleros cómo vos plaze de far» (669-670). Extraña conducta la del Cid, que no sé qué explicación pueda tener en términos de estrategia militar. Parece como si el héroe quisiera probar el aguante de sus hombres, el temple de sus nervios, ver cómo reaccionan ante una situación desesperada. Como en otras ocasiones, es Minaya el que pone de manifiesto el pensamiento del Cid: «Primero fabló Minaya, un cavallero de prestar: / de Castiella la gentil exidos somos acá, / si con moros non lidiáremos, no nos darán del pan» (673-74). Es

decir, más importante aún que la lucha es saber siempre por qué se lucha. Es importante que ninguna presión externa haga olvidar esto a los del Cid. El Cid lucha porque así se lo impone su condición de exiliado, no por este o aquel imperativo momentáneo. Maravilloso ejemplo de autodominio. En guardia siempre, pero sin sobresaltos, sin decisiones bruscas. La lección del Cid a sus hombres es clara: esto es lo que hay que hacer y se hará, pero sepamos primero por qué hay que hacerlo. La acción es inevitable, pero el Campeador mantiene siempre la iniciativa moral ante esa inevitabilidad. El Cid no puede evitar su condición de exiliado; el ser o no ser exiliado no depende de su voluntad, pero una vez aceptada positivamente, hecha suya por un acto de lealtad interior, de acatamiento, esa condición de exiliado, todo lo que de ella dimane es tan inevitable como absolutamente impecable es la fidelidad interior a ese acto voluntario de acatamiento.

Tanto las precauciones del Cid como su estrategia militar no están sólo pensadas para poner de relieve su habilidad en sortear o superar los obstáculos que se le presentan; no se trata solamente de que el Cid sea hábil, precavido; el poeta ve detrás de esa habilidad, de esa vigilancia, un profundo contenido ético, una de las características básicas de la personalidad modelo de su héroe. La personalidad del Cid se eleva, serena y mayestática, por encima de todas las presiones, porque, dada su condición de exiliado, ninguna le sorprende.

Junto a estas características de autodominio, clara visión de lo que le rodea y vigilancia constante, se destaca otro rasgo personal del Cid, que contrasta y a la vez enriquece el contenido significativo de aquéllas. Se trata de lo siguiente: el prudentísimo Cid está siempre dispuesto a abandonarlo todo en cualquier momento, todas las precauciones, si

uno cualquiera de los suyos se encuentra en peligro. En el mismo episodio de la batalla contra Fáriz y Galve que acabamos de examinar se encuentra el ejemplo también más patente de esta actitud: preparados ya para entrar en batalla, las órdenes del Cid conteniendo a los suyos son terminantes: «Quedas seed, mesnadas, aquí en este logar, / non derranche ninguno fata que yo lo mande». Pero el fogoso Per Vermudoz «non lo pudo endurar». Con la seña en alto, espolonea el caballo y se lanza él solo contra las líneas enemigas. Es un momento de angustiosa ansiedad para el Cid, que intenta contenerlo con un grito: «¡non sea, por caridad!». Pero Per Vermudoz se lanza de todas formas y los moros le reciben con grandes golpes. La orden de ataque que en ese momento da el Campeador es como una súplica angustiada: «¡valelde, por caridad!».

No sé de nadie que se haya detenido especialmente a examinar este maravilloso juego de tensión psicológica en el que, a mi juicio, es uno de los episodios mejor logrados de todo el Poema. Se ha hablado de influencia francesa en la descripción de la batalla, en ese «veriedes tantas lanças premer e alçar, / tanta adágara foradar e passar», etc., cuando en realidad no es en el fragor de la lucha, fragor más o menos tópico, donde se ha de ver al verdadero héroe, sino en los tensos momentos que la preceden. Interesa mucho más la actitud del héroe ante la batalla inminente que la batalla misma.

Algo parecido ocurre en la batalla contra Búcar. En este caso, el impaciente es el belicoso obispo Don Jerome, que por sí solo se lanza al ataque; pero «moros son muchos, derredor le çercavan, / dávanle grandes colpes» (2390-91). De nuevo, y por la misma causa, vemos reflejada la ansiedad en los ojos del Campeador: «El que en buen ora nasco los ojos le fincava, / enbraçó el escudo e abaxó el asta, / aguijó

a Babieca, el cavallo que bien anda». Es constante la preocupación del Cid por el vasallo en peligro o simplemente ausente.

Después de la batalla de Alcocer, Minaya es enviado a Castilla con el primer presente para el rey. Durante su ausencia, el Cid realiza varias correrías por «el val de río Martín» hasta Zaragoza. Ya llevan esperando quince semanas y Minaya no llega: «Quando vio el caboso que se tardava Minaya, / con todas sus yentes fizo una trasnochada; / dexó el Poyo, todo lo desanparava» (908-10). El poeta es suficientemente explícito: «todo lo desanparava». Cuando por fin regresa su lugarteniente, el héroe no puede contener su alegría: «quando vido mío Cid asomar a Minaya, / el cavallo corriendo, valo abraçar sin falla, / besóle la boca e los ojos de la cara» (920-22).

Volviendo de nuevo al episodio del león, diremos que no es posible comprender esa actitud «descuidada» del Cid que duerme en su escaño, sin tener al mismo tiempo muy presente el intencionado contraste que supone dicha actitud frente a la que hasta ese momento ha mantenido el Campeador. No es plausible admitir que tal contraste se deba a un mero *lapsus* narrativo del juglar.

Por otra parte, si extraño es el sueño del Cid, extraña es también esa súbita aparición del león, de un león del que no teníamos la menor noticia, que aparece justamente cuando el Cid está dormido y que desaparece en seguida del escenario del Poema. Cierto que «en la realidad misma podían repetirse algunas circunstancias del episodio del poema, dada la costumbre de mantener fieras enjauladas en los palacios de los grandes»[2]. Pero, naturalmente, el poeta no recoge los

2 M. Pidal, en su introducción a la ed. de Clásicos Castellanos, página 32.

detalles de la realidad al azar o por puro capricho, o pensando simplemente en añadir un poco de salsa novelesca a su narración. Desde luego, hemos de suponer que lo esencial del episodio, repetido en crónicas y romances, formaba parte de un cuerpo de tradición del que se hace eco nuestro juglar. No podemos saber a ciencia cierta cómo y cuándo se fraguó tal episodio en la tradición popular de los hechos del Cid; por consiguiente, no podemos juzgar si en otras versiones del Cantar, tal vez anteriores a la nuestra, la presencia del león constituía asimismo un elemento «sorpresa». Lo que sí podemos decir es que, en su obra, nuestro juglar se muestra muy poco partidario de las sorpresas narrativas. No es esa su técnica. Por el contrario, todos los acontecimientos importantes se encuentran sometidos a una especie de tensión por lo que pudiéramos llamar anticipación gradual y progresiva del acontecimiento.

Ateniéndonos, por tanto, a esta tónica general del Poema, nuestra atención se centra en esa vigilancia constante del Cid, que se anticipa a este episodio *por contraste*. Y dado que, al parecer, no existe otra situación similar en el Poema que pueda darnos la clave por comparación, habremos de ampliar el campo de nuestra investigación a otros terrenos.

Como es bien sabido, el hombre de la Edad Media no basa sus conocimientos zoológicos en la estricta observación empírica de la realidad. Eso vino muchísimo después. Las únicas fuentes que el hombre medieval utilizaba como referencia exacta de sus conocimientos de la naturaleza en general, a juzgar por lo que hasta nosotros ha llegado, eran, por un lado, la Biblia, a través de los comentarios de los padres de la Iglesia, y por otro, lo que hoy llamaríamos enciclopedias generales del conocimiento humano. Los «Espasas» medievales eran libros tales como: *Li livres dou tresor* del maestro de Dante, Brunetto Latini; el anónimo *Libro de Sidrach*, so-

bre cuyo autor hay varias opiniones, siciliano, español, francés; el *De proprietatibus rerum* de Berthélemy de Glanvil; las *Etimologías* de San Isidoro y, sobre todo, el popularísimo *Physiologus*, probablemente anterior a todos ellos, libro que el profesor E. Walberg no duda en llamar «le livre peut-être le plus populaire après la Bible» [3]. De este librito dice asimismo James Carlill: «Las enseñanzas del *Phisiologus*... eran leídas o recitadas desde el Bósforo hasta Islandia; las citaban los papas y las repetían los frailes; se impartían en universidades y escuelas, se copiaban en los claustros, se recitaban junto al fuego del hogar y se hacían visibles a los fieles talladas en el coro o entrecoro de las iglesias» [4]. En su edición al bestiario de Pierre le Picard, C. Cahier dice asimismo: «[le] Physiologus était, fort gratuitement, rendu responsable de toutes les fables zoologiques ou ethnographiques qu'il s'agissait d'accréditer. Cela prouve seulement une chose, le crédit sans borne dont avait joui l'histoire naturelle exposée par le Bestiaire» [5]. Según el profesor Carmody, existen más de 250 manuscritos en latín, lenguas romances o germánicas, copias del popular librito, hechas entre 1100 y 1400 [6]. Si a esto añadimos las versiones anteriores en esos mismos idiomas, más la griega, siria, armenia y etiópica, nos podremos hacer una idea de lo extensa y profunda que fue su influencia a lo largo de toda la Edad Media.

Como se sabe, el Physiologus, del cual copiaron todos los demás bestiarios, describe una serie de animales para luego interpretar en forma alegórica esas descripciones basándose

---

[3] En su introducción a la edición de *Le Bestiaire de Philippe de Thaün* (1900), pág. XXVIII.

[4] En *The Epic of the Beast*, Londres (s. a.), pág. 157.

[5] *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature* (París, 1856), IV, págs. 77 y 78.

[6] *Physiologus Latinus Versio Y*, Ed. F. J. Carmody, University of California Publications in Classical Philology, XII, 1944.

en la Biblia. Estas descripciones eran especialmente recomendadas a los clérigos, que se servían de ellas en sus sermones u homilías para ilustrar diversos puntos de doctrina. Entre los bestiarios más conocidos se encuentran el de Philippe de Thaün, el de Guillermo, clérigo de Normandía; el ya citado de Pierre el Picardo, el llamado de San Juan Crisóstomo y el de Teobaldo, recogido, según se cree, por el arzobispo Hildeberto de Tours. Del Physiologus copian también, en forma casi literal, los autores de lo que más arriba he llamado «enciclopedias», Rábano Mauro, Hugo de San Víctor, San Isidoro, etc. No se conoce ninguna copia española, aunque Friedrich Lauchert [7] ve su influencia en Berceo y también en el llamado *Libro de los gatos*. Solalinde [8] estudió este tema en la *General Estoria* del Rey Sabio.

Por lo general, todos estos bestiarios o la parte de aquellas enciclopedias especialmente dedicada a la descripción de animales, empiezan tratando del león. El león es un animal de *tres naturas*. Una de ellas es invariablemente la de dormir con los ojos abiertos. Esta creencia se arraigó de tal manera en la mentalidad popular que muchísimo después, en el siglo XVIII, el padre Calmet se vio todavía en la necesidad de desacreditarla en su *Dictionarium* (Venecia, 1776) [9].

Es así como el Physiologus nos habla de la segunda «naturaleza» o característica del león: «Secunda natura leonis est:

---

7 *Geschichte des Physiologus* (Strassburg, 1884), págs. 165 y 300.

8 «El Physiologus en la General Estoria de Alfonso X», *Extrait des Mélanges Baldensperger* (París, 1930).

9 A título de curiosidad pueden citarse también los siguientes versos de Lope de Vega en *El mayor imposible*:

... si fueras lince en vista
o león de Albania fiero,
de quien dicen que en su cueva
duerme los ojos abiertos.

(Ed. J. Brooks, Tucson, 1934, vs. 424-427.)

cum dormierint, vigilant ei oculi»[10]. Siglos después repetirá San Isidoro: «Cum dormierint, vigilant oculi»[11]. Philippe de Thaün escribió su bestiario hacia 1130; en él nos dice:

E saciez del leun
Une altre ententium
Que il at itel sort
Que a uiz uverz dort[12].

O bien Hugo de San Víctor en su *De bestiis et aliis rebus*: «Secunda natura leonis est quod cum dormit, oculos apertos habere videtur»[13]. Guillermo el Normando vuelve a repetir en su bestiario (c. 1208):

De l'autre nature est merveille
Quer quant il dort, li oil li veille.
En dormant a les euz overz,
Et clers et luisanz et aperz[14].

Testimonios muy posteriores vuelven a confirmar esta arraigada creencia medieval. Así, Gonzalo Ponce de León en sus comentarios al Physiologus (Amberes, 1588), además de la característica de los ojos abiertos admitida por todos los tratadistas, nos dice que Eliano incluye también la de que al dormir mueve la cola: «Immo nunquam soporem admittere aliqui narrant. Aelianus caudam etiam movere ait, ut ostendat se non omnino dormire: apertos tamen habere oculos, atque Plutarchus... atque Isidorus, atque recentiores pluri-

---

10 Todas las citas del Physiologus, si no se indica otra cosa, están tomadas de la edición de Carmody.

11 *Etimologías, Patrología Latina*, 82, pág. 343.

12 Ed. Walberg, pág. 13.

13 *P. L.*, t. 177, págs. 55-56

14 *Le Bestiaire Divin de Guillaume, Clerc de Normandie. Trouvère du XIIIème siècle*, ed. M. C. Hippeau (1852), pág. 194.

mi»[15]. Cuando Philippo Picinello[16] escribió su Mundus Symbolicus, con profusión de citas de los Santos Padres y de algunos autores paganos, incluyó entre los emblemas más comunes referentes al león aquellos que lo presentan durmiendo con los ojos abiertos. He aquí algunos ejemplos de estos interesantísimos emblemas: «Se ben dorme tal ora, occhio non serra», «Nec in somno quies», «Vigilat in somnis», «In somno vigilo», «Et dormio et vigilo», «Securus dormio», «Et in ortu conspicit», «Non majestate securus», etcétera.

Existe, por tanto, toda una extensísima tradición medieval en que la figura del león va íntimamente asociada con la visión, con la vigilancia constante. El león, a pesar de su fuerza y su poder, no se confía jamás. Aun durmiendo, su «descuido» es sólo aparente. Es de notar que esta tradición no era sólo tradición escrita, «literaria», sino que, como todos estos tópicos de inspiración moralizadora, impregnaba de lleno las manifestaciones del arte plástico, comenzando por la miniatura, por el grabado y ornamentación de manuscritos, y extendiéndose en seguida a la ornamentación interior de las iglesias, vidrieras, revestimientos del altar, cruces, etc. Este arte adquiere una importancia especial en la abadía francesa de Saint Denis, con el abate Suger, pero su origen es español y de aquí pasó a Francia por el camino

---

15 *Sancti Patris Nostri Epiphani, Episcopi Constantiae Cypri, ad Physiologum*, pág. 7. Plutarco dice que el león estaba consagrado al sol porque es el único de todos los animales que nace con los ojos abiertos. Por lo general, el resto de la tradición asegura que el león nace muerto y que el padre ruge durante tres días dando vueltas a su alrededor, de modo que al tercer día resucita el cachorro. (Ver M. C. Hippeau, *op. cit.*, pág. 76).

16 *Mundus Symbolicus, in emblematum universitate formatus...* Traducción latina del italiano por el P. Erath (Colonia, 1729), páginas 394 y sigs.

de Santiago [17]. El juglar debía estar bien familiarizado por este conducto visual con las numerosísimas representaciones del león. «Los grabados de las distintas características del león —dice el profesor Florence McCulloch— son más numerosos que los de cualquier otro animal. Por lo general, se le dedica [al león] más de un grabado, y en los manuscritos latinos de más riqueza [ornamental] se pueden encontrar hasta dos folios enteros detallando varios aspectos del león» [18].

Por los emblemas citados se puede ver claramente la significación que se atribuía a esa «vigilancia» leonina. Los corolarios y moralejas que de ella se sacaban eran de uso frecuentísimo. Comentarios tales como éste de San Pedro Damián: «Leo apertis oculis dormit, et tu sic quiesce sepositus a mundo, ut pervigiles semper oculos habere perseveres in Domino» (Epist. 39), y el de San Juan Clímaco: «Ego propter naturae necessitatem dormio, sed cor meum propter amoris copiam vigilat» [19].

Algunos de estos emblemas, como el de «Non majestate securus», enlazan en su significación moral con otro tema bien conocido que desarrolla Gregorio Magno en sus *Moralia* o *Comentarios al Libro de Job*: Dios permite que el justo o el pecador ya convertido se vean asaltados de nuevo por Satanás para que no se confíen en su estado de gracia y se mantengan siempre alerta contra el enemigo [20]. «Illumina

---

17 Émile Mâle, *L'art religieux du XIIème siècle en France* (París, 1922), pág. 158 y sigs.

18 *Medieval Latin and French Bestiaires* (Chapel Hill, 1962), pág. 139.

19 Citados por Picinello en *M. S.*, pág. 398.

20 *P. L.*, t. 76, col. 301. Tema a su vez relacionado con el de la inestabilidad de los bienes materiales, a que nos referiremos más adelante y cuya existencia en el Poema vio claramente Spitzer: «Rasgo genial de nuestro poeta fue precipitar al Cid —devuelto al amor del rey, conquistador de Valencia, riquísimo, honrado por todos...— en el más hondo abismo del sufrimiento... ¡Qué ejemplo de lo inestable de los

oculos meos —dice el Salmista—, ne unquam obdormiam in morte; nequando dicat inimicus meus: Prevalui adversus eum» (Salmo 12, 4-5). Esta significación de la vigilancia leonina tiene especial importancia para nosotros, pues el episodio del león se produce precisamente cuando el Cid, en todo su poder y gloria, parece encontrarse ya a seguro de cualquier asechanza por parte de sus enemigos. Es en ese momento cuando el episodio del león proporcionará de manera explícita la motivación argumental de la afrenta de Corpes, la segunda prueba, aún más dolorosa que la del exilio, que tendrá que sufrir el Cid. Éste, evidentemente, no se engaña con respecto a las «mañas» de los infantes, pero acepta la nueva prueba como aceptó la primera al salir desterrado de Castilla, por su inconmovible acatamiento de la voluntad real.

La tradición de encarnar en el león valores morales del héroe se remonta a la antigüedad clásica, donde ya se advierte en Cicerón [21], y continúa a todo lo largo de la Edad Media [22], tanto en obras religiosas como profanas (recuérdese a este respecto el caso de Yvain, *Le chevalier au lion*). En la *General Estoria* del Rey Sabio se lee: «Departe maestre Johan otrossí, que aquello que diz que Cadmo vistie piel de león, que se entiende que era fuerte en todo e de buen

---

bienes terrestres, pero también de un orden providencial que acaba por recompensar al virtuoso!» («Sobre el carácter histórico...», pág. 12).

21 *De Officiis*. Lib. I, c. 13. «Cum autem duobus modis, id est vi aut fraude, fiat iniuria, fraus quasi vulpeculae, vis leonis videtur». Esto, como veremos, no quiere decir que la fuerza del león esté reñida, ni mucho menos, con la astucia.

22 Dante, en el canto XXVII del Infierno, pone estas palabras en boca de Guido de Montefeltro:

Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe
Che la madre mi diè, l'opere mie
Non furon leonine, ma di volpe. (v. 73-75).

sentido»[23]. (Véase que el león no sólo encarna la fuerza, sino asimismo el «buen sentido», la prudencia).

Entre el león del episodio y el Cid existe una correlación significativa de tipo ético. La personalidad del héroe, en la cual destaca sobre todo la humilde aceptación del destino impuesto por voluntad real, encuentra un paralelo exacto en el león con que se enfrenta: bravo (como ha de ser todo león) y al mismo tiempo humilde, pues baja la cabeza y se deja conducir fácilmente. Esta correspondencia entre el hombre y la fiera, enfrentados cara a cara, es asimismo de uso corriente en la Edad Media, como puso agudamente de manifiesto Spitzer en su trabajo sobre el «arbitraje moral del león»[24]. He aquí las palabras del crítico: «les bestiaires médiévaux ont tiré un dualisme moral du lion, sorte de loi du talion, qui est bien dans les habitudes du moyen âge, anthropomorphe et moralisateur: le schema devient: le lion est *a* avec *A*, *b* avec *B*». Ya el mismo Spitzer se preguntaba en ese trabajo si no habría que incluir en este esquema el episodio del Cid y el león. Sin embargo, el prestigioso crítico no veía claramente en este episodio la aplicación del antedicho esquema de arbitraje: «le principe du 'talion' et de l' 'arbitrage' du lion serait oublié [en nuestro episodio], mais la 'moralisation', l'humanisation ou l'anthropomorphisme auraient fait des progrès: le lion arrive à la résipiscence, à faire des progrès moraux, à avoir honte de sa 'nature' de fauve. L'initiative morale appartient dans le *Poema* à l'homme, non pas à la bête: il est facile de découvrir ici un trait de la race qui affirme depuis des siècles la supériorité de l'homme sur la bête dans les combats de taureaux».

---

23 Ed. Solalinde, parte II, cap. XLV, pág. 68.

24 «Le lion arbitre moral de l'homme», *Romania,* LXIV (1938), páginas 525-530.

Aplicada al Poema, la interpretación de Spitzer es ingeniosa y hasta se podría decir pintoresca (es interesante ver en el Cid los rasgos castizos de un venerable antecesor de los Belmonte y Lagartijo). La razón de que el crítico se vea obligado a hacer una excepción a la regla radica en su especial manera de ver la actitud del Cid. Esta actitud, ritual, como dice Castro, citado aquí por Spitzer, es interpretada por éste en el sentido de poner de manifiesto el fabuloso y legendario poder del Cid. Es decir, el extraordinario poder del Cid, reflejado en su mirada, es tal que ni siquiera el león se atreve a medir con él su poder, acepta la supremacía del hombre, sobreponiéndose, por lo tanto, a su propia naturaleza animal, que automáticamente lo llevaría a medir su poder con el del Cid. Pero no es necesario hacer excepción a esa regla del arbitraje. El poder del Cid es, en efecto, extraordinario; pero el Cid no siente el orgullo de su poder y de su fuerza; por tanto, no es orgullo lo que se manifiesta en su mirada. El león medieval no reacciona simplemente contra el poder, sino, como reconoce el mismo Spitzer, contra el orgullo del poder [25]. La mirada del Cid no es aquí (nunca lo es en el Poema) una mirada de poderoso desafío, de superioridad, de reto, sino una mirada serena, tranquila, al igual que su voz cuando pregunta: «Qués esto mesnadas o qué queredes vos?». Es una mirada que expresa completa confianza ante cualquier peligro, la misma con que contemplaría el avance de los moros sobre Alcocer, una

25 Ésta es la regla general, aunque hay excepciones. Por ejemplo, en el bestiario de amor de Richart de Fournival, se dice que cuando el león está devorando la presa, si un hombre pasa y lo mira «de tant com il [el hombre] est fais a l'ymage et a le semblance de Siegneur des siegneurs, si convient ke li lions resongece son vis et son regart; mais por che k'il a naturel hardement, si a honte d'avoir paour, si court sus a l'homme, si tost com il le regarde». (Ed. Cesare Segri, Milán, 1957, pág. 24).

mirada sosegada y, frente al león, un tanto paternal y bondadosa. El orgullo, por el contrario, es típico de los infantes de Carrión, el «antimodelo».

Se puede comprender ahora que entre esos dos extraños elementos del episodio, el sueño del Cid, por una parte, y la presencia del león, por otra, existe una estrecha relación de significado. Estamos, pues, ante una popularísima tradición medieval, de la que nuestro juglar se hace eco para poner de relieve lo que desde un principio ha caracterizado a su héroe, es decir, su vigilancia modelo, ejemplar. Esa vigilancia adquiere su máxima significación precisamente cuando el héroe parece estar más descuidado. El «descuido» del Cid es algo así como una prueba de la confianza, de la fe, que tienen en él los que le rodean. Sus palabras «Qués esto mesnadas o qué queredes vos?» vienen a ser algo así como las palabras del Evangelio: «¿Por qué teméis, hombres de poca fe?», es decir, «¿No estoy yo aquí, no sabéis que siempre vigilo? ¿A qué se debe esta 'sobrevienta'?». Lo que se ha venido sugiriendo desde el principio del Poema adquiere carácter definitorio en el episodio del león.

La ejemplaridad moral del Cid, el sentido de esa ejemplaridad, no deja ya lugar a dudas. El concebir esta ejemplaridad en términos de imagen visual, plasmada en el rostro de la persona, no es, por supuesto, una invención de nuestro juglar. El hombre de la Edad Media, apegado a la forma plástica de las cosas concretas, gusta de imaginar las cualidades morales encarnadas en una apariencia modelo. Típica es la descripción que hace Casiodoro de esa apariencia externa:

> Hilaris vultus et quietus, macie validus, pallore decoratus, lacrymis assiduis laetus, promissa barba reverendus. Sic per justitiam mentis de rebus contrariis redduntur homines pulchriores.

Oculi laeti et honeste blandi, sermo veriloquus... vox ipsa mediocris... gradus nec tardus nec velox...[62].

Esto no quiere decir que hayamos de acudir al tópico literario para comprender la actitud, los movimientos, del Cid en el episodio del león. Pero hay que reconocer que, si quitamos algo del ambiente monacal que se respira en esas líneas de Casiodoro, podremos imaginarnos sin grandes dificultades al Cid caminando reposadamente hacia el león.

La idea de que el rostro es el espejo del alma no es en esta época una simple figura retórica. Los tratadistas más serios dedican a ello extensas páginas; así, Casiodoro, que acabamos de citar[27]. Antes de él, San Agustín, San Jerónimo. Después de él, entre otros muchos, San Isidoro, Rábano Mauro, Hugo de San Víctor, Bartolomé de Glanvil, etc.[28].

---

[26] Citado por E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiéval* (Brugge, De Tempel, 1946), pág. 73.

[27] «Vultus siquidem noster quia voluntate nominatur, speculum quoddam est animae suae». *Loc. cit.* Obsérvese el pintoresquismo «etimológico» a que tan dados eran estos tratadistas.

[28] Por ejemplo, San Jerónimo: «Speculum mentis est facies, et taciti oculi cordis fatentur arcana» (*P. L.*, t. 22, col. 506). Rábano Mauro: «Oculi vocati... sive quia occultum lumen habent, id est, sccretum vel intus positum... In oculis enim omne mentis judicium est. Unde et animi perturbatio vel hilaritas in oculis apparet». (*P. L.*, 111, col. 149). La posición en el cuerpo de los distintos órganos de los sentidos está sometida también a una jerarquía de valores. La máxima dignidad corresponde a la vista, de manera que siendo el hombre el ser de más alta dignidad en la tierra, es lógico que tenga los ojos colocados en lugar preeminente, por encima de todos los demás órganos, a diferencia, según Bartolomé de Glanville, de los animales, que por encima de los ojos tienen los oídos. (Ver Ch. V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age, d'après quelques écrits français à l'usage des laïcs.* París, 1911, pág. 138). Puede verse también San Ambrosio en su *Hexaemeron* (*P. L.* 14, col. 265). Ni que decir tiene que el sol es objeto de los más arrebatados comentarios: «Sol est Deus... Sol, sancta Ecclesia... Sol, virgo Maria... Sol, praedicatio... Sol, baptisma... Sol, quilibet sapiens; Sol, charitas... Sol, laetitia...» (*P. L.* 112,

En esta Alta Edad Media se desarrolla lo que se conoce con el nombre de metafísica de la luz, que llegará a su más completo desarrollo con San Buenaventura en la escuela franciscana y con Santo Tomás en la dominica. En estos siglos impregnados de platonismo, la luz, la «claritas», adquiere una significación ontológica (no ya meramente simbólica) como nunca la tuvo ni antes ni después. De ella está saturada toda la literatura «de intelligentiis». Las citas podrían ser numerosísimas. Baste decir, como mera referencia generalizada, que esta importancia de la luz ya se encuentra en la descripción que hace Platón del origen del mundo en su Timeo (45 *b*, *c*, *d*). La Edad Media conoció esta obra a través de la traducción latina y los comentarios a la misma de Calcidio. En ella se describe la visión como un efluvio luminoso que emana de los ojos («lumen caloris intimi per oculos means»)[29]. Pero fue San Agustín la máxima autoridad, constantemente citada, en esta materia. «Oculos mittere in aliquem, id est amare»[30], dice el Santo. No es que esta época desconociera la concepción aristotélica de la visión, es decir, la visión como actividad pasiva o de recepción, pero no tuvo arraigo esta idea hasta bastante después. Probablemente es Bacon el primero que hace de la concepción aristotélica de la visión un uso riguroso y científico en su *De Scientia Perspectiva*. Son interesantes a este respecto las palabras de Honoré d'Autun (siglo XII):

1058). En su comentario al *Sueño de Escipión* (I, 20, 6-7), Macrobio dice que el sol es »mens mundi... ut physici eum cor coeli vocaverunt... hoc est ergo sol in aethere, quod in anima li [sic] cor». El sol es el alma del mundo: «Sunt alii qui dicunt solem esse animam mundi» (C. Ottaviano, *Un brano inedito della «Philosophia» di Guglielmo di Conches*, Nápoles, 1935, pág. 46).

[29] Ed. Wrobel (Leipzig, 1876), pág. 279.

[30] *P. L.*, t. 34, col. 496.

Stoici tamen dicunt visualem spiritum usque ad obstaculum non pervenire, sed oculum figuras rerum et colores in se recipere, ad quem perveniens ille radius... Nobis vero placet illa sententia, quia visualem spiritum usque ad rem perveniat [31].

Conocido es el papel que desempeñan las lágrimas en la caracterización de los héroes épicos [32]. Las lágrimas, atributo especial del rostro humano, provienen «dalla tenerezza del cuore e dalla purità del coraggio» [33]. Los ojos son «guida del corpo, vasello del lume, mostratori dell'animo» [34]. Asimismo, la fuerza de la mirada aparece con cierta frecuencia en la descripción de héroes épicos (piénsese, por ejemplo, en la fiereza de los ojos de Carlomagno) [35].

Nada más lejos de mi intención que sugerir el carácter tópico, o meramente erudito, del Poema de Mío Cid. Todas estas citas de espíritu libresco no pueden ser sino un pálido reflejo cultural de la intensa vitalidad que animaba a aquellos pueblos de guerreros y campesinos iletrados en su diario quehacer. Todas estas citas, entresacadas de un vastísimo panorama escrito que abarca muchos siglos, nos pueden ayudar a situar u orientar nuestras ideas; pero el Poema de Mío

---

31 *De Philosophia Mundi, P. L.*, t. 172, col. 96.

32 Ver L. Beszard, «Les larmes dans l'épopée», *Zeitschrift für roman. Phil.*, XXVII (1903).

33 *Il libro di Sidrach, testo inedito del secolo XIV*. Ed. A. Bartoli (Bolonia, 1868), pág. XXIX.

34 *Ibidem.*

35 De este viejo tópico se hace eco nuestro romancero, como en este romance «culto» del Cid:

De palacio sale el Cid
Sentido de una palabra
... ...
Hechos dos Etnas los ojos
Brotan fuego y vivas llamas
Porque en ellos como en lienzo
Pinta su pasión el alma.

Cid no está hecho de ideas, sino de vivencias, de entusiasmo. Sólo él puede decirnos cómo vivía esas ideas nuestro juglar. Desde un punto de vista poético, o simplemente humano, existe una gran diferencia entre ideas y creencias populares. La idea necesita una explicación; la creencia popular es válida de por sí, se acepta sin explicaciones, no necesita una base lógica, es ella la base de toda lógica.

Establecida la relación Cid-león a través del sueño del Cid, hemos podido comprobar la conexión orgánica que existe entre este episodio y la imagen que proyecta la figura del héroe a todo lo largo del Poema. Antes de proseguir se deberá recapitular por un momento sobre el sentido de nuestra investigación. El episodio del león visto, como hasta ahora lo ha sido, como mero episodio novelesco, tiene un indudable valor poético en sí mismo. En él se ponen de manifiesto una serie de actitudes humanas perfectamente comprensibles sin necesidad de mayores investigaciones. Es lógico que, si de pronto aparece un león en escena, los circunstantes se asusten, los infantes corran a esconderse y el héroe muestre su poder. En este sentido, la realidad del episodio es una realidad perfectamente empírica. Ni siquiera es tan imposible imaginar que un león acostumbrado a la presencia del hombre se muestre dócil en un momento determinado. Considerado, pues, en sí mismo, el episodio no es tan tremendamente extraño. Por otra parte, si tomamos como punto de referencia lo que ocurre en el vasto campo de la épica y géneros afines (como pueden serlo algunas novelas de la tabla redonda), tampoco tenemos por qué extremar nuestra sorpresa. Sin embargo, he aquí el riesgo de la investigación puramente histórica y de aquella otra que se basa en el estudio de los tópicos literarios más o menos difundidos en un género determinado: el riesgo de permanecer impasible, el de cerrar los ojos ante un hecho preñado de significación.

Si, por el contrario, nos atenemos a la «lógica» propia del Cantar, a la manera especial y exclusivamente suya con que el juglar enfoca su tema, el del león nos ha de resultar un episodio extraño, de una «lógica» aparentemente contraria a la que rige en el resto de los episodios. Es más, según acabamos de ver, esa contradicción aparente es algo intencionadamente buscado por el juglar. Es decir, éste, en cierto modo, preveía y contaba de antemano con nuestra sorpresa.

Nuestra extrañeza surgía al preguntarnos, no tanto *cómo* se produce el episodio del león, sino *por qué* se produce. Pregunta obligada, puesto que en el Cantar todo lo que el Cid hace o dice encuentra una explicación adecuada. Una explicación adecuada y siempre la misma: el Cid hace o dice esto o aquello por ser quien es, es decir, por ser un hombre que ha de ganarse el pan en una tierra extraña, circunstancias que le han sido impuestas y que él ha aceptado, por amor y lealtad, como un deber ineludible y que define por entero su personalidad. Así, el Cid no lucha contra Fáriz y Galve, como hemos visto, porque éstos le atacan (explicación referida a unas circunstancias inmediatas y pasajeras), sino porque es el «echado de Castilla». De igual manera se explica su lucha contra Yucef:

> Todo el bien que yo he, todo lo tengo delant:
> con afán gané a Valençia, e ela por heredad
> a menos de muert no la puodo dexar
> ... ...
> afarto verán por los ojos cómmo se gana el pan. (1634-1643).

Lo mismo podría decirse de cualquier otra batalla u otra decisión cualquiera del Cid. Cada momento del Poema está calculado para poner de manifiesto la recta intención del

Campeador, el carácter ejemplar de su personalidad íntima. Ésta no se presume nunca, nunca se da por descontado, sino que en cada momento se manifiesta de manera explícita. El Cid no es ejemplar porque triunfa, sino que triunfa porque es ejemplar. La acción del Campeador está concebida como una especie de juicio de Dios, del que aquél sale airoso porque su fracaso hubiese supuesto admitir en él alguna culpa, cosa de todo punto inconcebible en nuestro héroe, una decisión dudosa o poco clara, «lo que non ferié el caboso por quanto en el mundo ha, / una deslealtança ca non la fizo alguandre».

La lógica del Poema y, por tanto, la que rige y por la que hemos de juzgar el espisodio del león, es la lógica del Cid como ejemplo, como modelo. En realidad, no podemos hablar de una trama argumental que, con independencia de esa lógica interna, enlace unos acontecimientos con otros. No existe más estructura, más cohesión, más necesidad interna, que la personalidad del héroe. El Poema fluye «necesariamente» de la personalidad del Cid y no viceversa. Ahora que tanto se habla de la independencia (afirmándola o negándola) del personaje con respecto al autor, bien pudiera volverse la vista a etsa obra «primitiva» para ver en ella cómo el héroe crea su propio poema. Naturalmente, esto sólo era posible porque el juglar no pensó nunca que estaba «creando» a su héroe. La realidad de éste era algo incuestionable, sus hazañas no eran sino la prueba palpable de esa realidad. Con esas hazañas o con otras el Cid hubiese seguido siendo el mismo. El juglar no necesitaba cambiar la historia porque esa historia sólo tenía un sentido por ser expresión o actualización de la personalidad del héroe. Cambiar la historia o amañarla intencionadamente hubiese supuesto falsear la fe que nuestro juglar tenía en el histórico Campeador.

Por razones metodológicas nos vemos obligados a presentar el simbolismo del Poema como la forma en que el poeta «crea» a su héroe. No debemos olvidar, sin embargo, que toda metodología se basa, por principio, en un convencionalismo puramente formal. Se trata simplemente de un instrumento lógico para poder entendernos. Hablamos de creación como de *un modo de entender* algo, un acto humano, cuya realidad histórica, existencial, puede también entenderse de otros modos. El Cid del Poema no se presenta nunca *a modo de creación* de nuestro juglar. Dicho de otra forma: el juglar no «crea» al Cid en función de todos esos factores tradicionales y culturales que hemos examinado, sino que, por el contrario, es la actuación histórica del Cid la que, a los ojos del juglar, da valor y sentido a esos valores latentes de su tradición. Es el Cid histórico el que hace que todo eso *sea verdad.* Nuestro juglar se aplica entonces, hábil y concienzudamente, a cantar esa verdad que el Cid revela, y en la que él, el juglar, cree de manera ferviente. De esa habilidad narrativa debió sentirse orgulloso nuestro juglar, y a nosotros nos concierne dar testimonio de ella críticamente. Pero no olvidemos que aún faltaban siglos para que el hablar de arte como creación personal fuera algo más que un modo de decir las cosas.

Si bien, pues, la fe de nuestro juglar en el Cid está firmemente arraigada en el carácter histórico de su héroe, la verdad de éste está, sin embargo, por encima de cualquier circunstancia histórica concreta. El Cid muestra su ejemplaridad «ganándose el pan»; es ésta la única manera de hacer ver su verdad, pero su manera ejemplar de ganarse el pan, es decir, el sello de su personalidad, sería lo mismo en esas o en cualesquiera otras circunstancias. De ahí que no sea suficiente decir que el Cid «es *un modelo* en todas las virtudes del hombre maduro». El Cid no es un modelo, es senci-

llamente *el modelo*. De ahí también su carácter mesiánico. La verdad que él «revela» no es simplemente la verdad de una conducta, es decir, de unos hechos, de una situación histórica determinada, sino la verdad de la historia misma, la que da sentido y fundamento a aquellos valores que informan la vida misma de una comunidad. El Cid es un modelo *en todo*, es decir, es *el modelo*. Él es el que revela a una comunidad *la verdad*.

Cuando el juglar, hombre profundamente religioso, en una comunidad profundamente religiosa, cristiana, «siente» al Cid como figura mesiánica, sería poco menos que imposible que comprendiera ese mesianismo de otra forma que no fuera reflejo inmediato, asociación intuitiva, con el Mesías cristiano. Si la admiración de nuestro juglar es tan profunda y sincera como hemos dicho, si su fe en el Campeador es tan completa, y si, efectivamente, el juglar no pretende crear un Cid, sino que ve a su héroe como algo realmente histórico, y si además este juglar era sinceramente cristiano, el Cid no podía ser para él sino un reflejo viviente de Cristo, de un Cristo guerrero y mayestático, fuerte y eternamente vigilante. Esto no sería una argucia narrativa, una habilidad técnica o una simple moraleja, sino la prueba más palpable y rotunda que podía dar nuestro juglar de su sinceridad histórica.

En efecto, y volviendo de nuevo al episodio del león, si, como hemos visto, el león medieval es un león «moral», lo es porque, en última instancia, se trata de un león bíblico. Tanto en la Biblia como en todos los demás bestiarios y «enciclopedias» que en ella se inspiran, el león aparece como símbolo del arquetipo personal de toda la moralidad cristiana, es decir, como símbolo de Cristo. Esa «natura» del león, la de dormir con los ojos abiertos, es algo que el pueblo acepta como una realidad empírica; pero, al mismo tiem-

po, eso «significa» algo, porque, como todo lo que es natural, es reflejo de una intención superior. Es decir, no se trata de un símbolo abstracto, arbitrario, sino de un símbolo que existe en la misma realidad de la naturaleza:

Saciez ço signifie
Le fiz Sancte Marie
Enz en sa mort veillat
Quant par mort mort tuat
Diable apelat mort
Dist qu'il sereit sa mort
E sis destruiment
Nostre reposemenz
E en sa mort veillat
Quant diable liat;
Par sa mort devenqui
Sathan nostre enemi;
Par la mort Damnedé
Nus est repos duné
E iço entendum
El dormir del leün[36].

Se acude a la Biblia porque el simbolismo de ésta no es arbitrario, sino que revela por inspiración divina el sentido de la naturaleza[37]. A continuación de las palabras del Physio-

[36] Philippe de Thaün, *loc. cit.*

[37] Esta al menos es la manera popular de entender la cuestión, tal como se desprende de esas «enciclopedias» y libros que interesan, no por la profundidad de su pensamiento, sino por lo mucho que nos dicen del ambiente sociocultural de una época. Si de estos libros de «divulgación» pasáramos al pensamiento de hombres como San Agustín o Santo Tomás, la cosa probablemente cambiaría de sentido. Así, por ejemplo, dice San Agustín (*Ena. in Ps.* CII, 5), hablando del simbolismo del águila, que, según era creencia, se rompía el pico contra una piedra cuando se le alargaba demasiado, que en esto lo único importante es considerar la significación del hecho, sin entrar a discutir su autenticidad empírica. Es decir, para San Agustín, el águila probablemente no se rompe el pico; pero, si de esa creencia se puede sacar una moraleja apropiada, eso es lo único que importa. No he

logus latino más arriba citadas, se lee: «in canticis canticorum testatur sponsus dicens: 'Ego dormio, cor meum vigilat' (Cant. 5,2). Etenim corporaliter dominus meus dormivit in cruce, deitas vero ejus semper in dextera patris vigilat (Matt. 26,64): non enim dormit neque dormitat qui custodit Israel (Ps. 120,4)». La misma idea se repite en todos los demás textos consultados, en Guillermo el Normando, en Hugo

---

encontrado ningún comentario de este tipo con referencia a las «naturas» del león, aunque es de suponer que alguien como San Agustín hubiese pensado sobre esto lo mismo que con respecto a la historia del águila. En los libros más serios sobre estas cuestiones de la alegoría bíblica se suele distinguir entre el valor puramente aleccionador de una metáfora y su valor como expresión de una autĕntica realidad. Así, pues, «Deus non dicitur lux, sicut dicitur agnus. Dicitur enim agnus translative, non proprie; lux autem dicitur proprie, non translative». (S. Agus., *De Genesi ad litteram. P. L.*, t. 34, col. 315). La luz, como ya hemos dicho, que viene de ese «caloris intimi» que mana por los ojos, tiene una significación ontológica y no meramente simbólica, o, si se quiere, es un símbolo que expresa al mismo tiempo una realidad auténtica: «Unumquodque quantum habet de luce, tantum retinet esse divini. Unaquaeque substantia habens magis de luce quam alia dicitur nobilior ipsa. Perfectio omnium eorum quae sunt in ordine universi est lux». (Witelo, *Liber de intelligentiis* ed. C. Baeumker, *Beit. zur Gesch. der Phil. des Mittel.*, vol 3, Munich, 1908, pág. 9). Puede verse asimismo J. Guillet, O. P., «La 'lumière intellectuelle' d' aprĕs S. Thomas», *Archives d'hist. doctr. et litt.*, vol. 2 (1927), págs. 79-88.

Por lo que a nuestro caso respecta, no debemos olvidar que el carácter leonino del Campeador no es sino expresión de su carácter «luminoso», de su luminosidad interior. Entre la «vigilia» constante del Cid, su perpetuo estado de alerta y su luminosidad interior existe, no una mera asociación metafórica, sino una auténtica relación de contenido, vital, humana. El simbolismo del león no hace sino perfilar, matizar «a lo guerrero», esa vigilancia, esa luminosidad real. Entendida la realidad empírica del león a la manera medieval, la relación Cid-león se basa en algo real y no es sólo una metáfora. Lo cual no impide, naturalmente, que el león siga siendo un animal y el Cid un hombre, porque la luminosidad de éste, basada en su amor y su lealtad, tiene una dimensión voluntaria e intencional que está ausente de la pura animalidad.

de San Víctor[38], en San Ambrosio[39], etc. Como muestra latina, citaremos el llamado Physiologus de Teobaldo:

Sic tibi qui summi resides in culmine coeli
... ...
Cum mortis vindex, mortis crucis ipse subires
Tu nos custodis, tu nullo tempore dormis[40].

Con frecuencia, del simbolismo de Cristo se pasa al del buen cristiano. Así, en Rábano Mauro, el león es símbolo del justo «qui tollit crucem suam et sequitur Christum»[41].

Teniendo esto en cuenta, la regla del «arbitraje» se cumple de manera perfecta en el episodio del león: de un lado, la actitud humilde del león refleja exactamente la «humanidad» del Cid; de otro, el león se inclina ante la significación trascendente del héroe. No se inclina el león ante la presencia del héroe orgulloso de su poder (excepción a la regla, de que habla Spitzer), sino ante la imagen viviente del Mesías. Tenemos así una especie de triángulo simbólico, cuyos vértices son el Cid, el león y Cristo. La «apertura» significativa de cada uno de estos ángulos simbólicos depende de la significación de los otros dos.

A la vista de la presente interpretación, está claro que el episodio del león es mucho más que una circunstancia novelesca caprichosamente incluida por el poeta para dar, habríamos de suponer, algo más de variedad a su relato[42]. No es

---

38 *Loc. cit.*
39 Citado por Picinello, *M. S.*, pág. 398.
40 *P. L.*, t. 171, cols. 1217-18.
41 *P. L.*, t. 113, col. 743.
42 Paul R. Olsen ha explicado la importancia argumental de este episodio en el cantar tercero, examinando el simbolismo del trono o escaño debajo del cual se refugia el infante Fernando. Ver «Symbolic Hierarchy in the Lion Episode of the Cantar de Mío Cid», *MLN*, vol. 77 (1962), págs. 499-511.

un episodio traído al azar, sino el remate lógico de toda una línea temática, de una manera de concebir al héroe que se halla presente en el Poema desde un principio. Así se comprende también que este episodio sea el punto de partida, no sólo literal, sino argumental, de todo el cantar tercero, es decir, la motivación explícita de la afrenta de Corpes. Siendo aquí precisamente donde se pone de manifiesto de manera explícita el carácter leonino del Campeador, es lógico que los infantes, el «antimodelo», vean definida aquí también su radical oposición al Cid. En el fondo, el verdadero león ante quien los infantes huyen despavoridos no es otro que el Cid mismo. La huida de los infantes no sólo prueba su cobardía, sino asimismo su maldad, sus intenciones torcidas.

Todo esto viene a confirmar, una vez más, que el Poema gira siempre en torno a la ejemplaridad humana, íntima, del héroe, y no tanto en torno a sus hazañas; mucho menos en torno a la significación política o de cruzada que pudiesen tener tales hazañas. La extraordinaria figura del Cid histórico se aparece a los ojos de nuestro juglar como una figura luminosa, es decir, como una figura que irradia luz, una luz que ilumina cada uno de sus actos desde el interior de la persona y que termina por hacerse ver en todo el ámbito castellano, pese a la ceguera de muchos envidiosos, *invidentes*. Se aparece ante sus ojos como una figura *cálida,* plena de amor y lealtad a su rey y a su patria.

El Cid es una figura luminosa que camina constantemente hacia la *claritas* de un nuevo día. «A orient exe el sol, e tornós a essa part» (1091). ¡Con qué énfasis debía cantar ese verso nuestro juglar! ¡Un Cid luminoso camino de la luz! «A orient exe el sol», el mismo sol que apunta «fermoso» en otras ocasiones, el que se anuncia en los maitines y el «crebar de albores». Después de todo, ¿no es ésa la auténtica, la «adecuada» dirección hacia la que debe dirigir su mirada

todo buen cristiano? ¿No se orientaba en esa dirección el trazado de las primitivas iglesias? ¿No se colocaban cara a Oriente los catecúmenos, en el rito toledano, para ser bautizados; y Fernando I, en su lecho de muerte, último viaje, no está «con la candela en la mano y los pies para Oriente», como dice el Romancero? ¿No se arrodilla Carlomagno en la Chanson cara a Oriente para orar? También entre los árabes se calculaba «la línea acimutal o del alquibla de la Meca, en cuya dirección hacen los moros sus oraciones», como se dice en los *Libros del Saber de Astronomía*[43]. Cristianos y no cristianos, gnósticos o musulmanes, desde el *Himno del Alma* del Nuevo Testamento Apócrifo («... y dirigí mis pasos hacia la luz de mi patria en el Oriente»)[44] hasta las visiones de Avicena[45], para toda esa Alta Edad Media el Oriente es mucho más que una mera referencia geográfica. Sin necesidad de hablar de la «translatio studii» o de la complicada cosmogonía medieval y sus relaciones con el humano microcosmos, como las descritas por un Allain de Lille en su *De planctu naturae,* puede verse a lo largo de toda la Edad Media un sentido reverencial, auténticamente mítico (místico en muchos casos), con respecto a esa idea de la «orientación» de la persona en un sentido literal, de movimiento físico. Decir que esta idea guía la trayectoria del Cid sería, hoy por hoy, una mera conjetura. Pero es indudable que cuando el juglar dice que su héroe «tornós a essa part», hacia Oriente, no lo dice por rutina, sino como una prueba más de la luminosidad de su persona.

---

43 Ed. Manuel Rico y Sinobas (Madrid, 1863), pág. 202.

44 «Actas de Tomás», en *The Apocryphal New Testament* (Oxford, 1924).

45 Consúltese Henry Corbin, *Avicenne et le Récit Visionnaire,* Bibliothèque Iranienne, vol. IV, 2.ª ed. Una de las narraciones es la de Hayyi ibn Yaqzân, que Corbin traduce por «Vivant fils de Vigilant ou peut-être mieux encore Veilleur» (pág. 51).

Naturalmente, como ya hemos indicado, el juglar concibe esa luminosidad «a lo guerrero», «leoninamente». Como el león, su héroe es fuerte con el fuerte; es prudente, es magnánimo, es generoso[46] y, sobre todo, es vigilante y sagaz.

---

[46] Entre los emblemas recogidos por Picinello se encuentran los siguientes: el león de los dominicos con la inscripción *Rebus Adversis Animosus;* el de Lucarini, *Lucenti renidet,* que Picinello explica así: «Gratum hominis animum, atque beneficia rependenda pronum, Leo exhibet» (pág. 397). En sus Etimologías, dice San Isidoro: «Circa hominem leonum natura est benigna ut nisi laesi nequeant irasci. Patet enim eorum misericordia exemplis assiduis. Prostratis enim parcunt; captivos obvios repatriare permittunt; hominem non nisi in magna fame interimunt». Esta cita sirvió de base a Spitzer para su trabajo sobre el «arbitraje» moral del león. El león de Diego Saavedra, con el lema *Ut sciat regnare,* símbolo de prudencia y fortaleza (pág. 394). Otro león aparece jugando con los cachorros, con el epígrafe *Imparibus ultro,* explicado así: «Princeps benignus atque affabilis, cum domesticis aut subditis suis familiariter agere non dedignatus» (440). O bien la inscripción *Pusilla Negligit*: «Leo cum ignobilibus animalculis confligere dedignatur... Grandis, generosi, ac nobilis animi haec idea est» (395). Típica actitud leonina la del Cid, que no se digna luchar personalmente con los infantes.

EL EPISODIO DE RAQUEL Y VIDAS

Si el episodio del león puede verse como el pináculo central del Poema, donde el Cid se muestra en toda su gloria y esplendor, el de Raquel y Vidas, como acertadamente observó Castro, es la antítesis de esa cúspide, el punto más bajo de la trayectoria. No es que el Cid sea menos Cid en uno que en otro. El héroe, como notó Spitzer, no cambia; lo que cambian son las circunstancias en torno a él. En el episodio del león, las circunstancias que rodean su actuación tienen un carácter solemne y majestuoso. En él, «Mío Cid oficia solemnemente según los más severos ritos». En ese caso, las circunstancias son reflejo inequívoco de la valía personal del héroe. Por el contrario, en el episodio de los judíos las circunstancias engañan, puesto que en apariencia no reflejan ese carácter mítico del Cid. Pero ya hemos visto que no son las circunstancias las que hacen al héroe, sino viceversa. El carácter mítico del Cid es inseparable de su ejemplaridad, de su conducta absolutamente intachable, conducta capaz de sugerir la presencia de lo sobrenatural en cualquier tipo de circunstancias. Esa presencia, en el pensamiento mítico, es como una atmósfera que lo impregna todo, que puede darse en cualquier momento de la vida cotidiana. El mito es anterior a toda técnica narrativa; ésta surge, con tales o cuales características, como consecuencia de aquél, y no

viceversa. Es el mito el que crea las fórmulas rituales, y no al revés. Cierto que estas fórmulas rituales, al menos en su origen, no son fórmulas arbitrarias, puesto que el mito, por su propia naturaleza es algo que acontece y que tiende de por sí a manifestarse externamente; pero no se agota en esas fórmulas; su vigencia, aun latente, permanece viva en todo momento. Es justamente cuando el mito se agota en una serie de fórmulas rituales cuando puede decirse que ha dejado ya de existir, cuando de él sólo queda una estilización de su carácter afectivo, una especie de emoción estética, divorciada de todo contenido realmente existencial [1]. Pero aquí

---

[1] Creo que lo que yo califico de mítico en el Poema se asemeja bastante a algunas observaciones que Américo Castro ha hecho sobre nuestra épica (aunque aquí me limito a anotar dicha semejanza sólo por lo que al Poema se refiere). Castro habla, por ejemplo, de «la articulación de lo solemne con lo vulgar» dentro del panorama existencial de nuestro juglar; el hallarse «a la vez dentro y fuera del campo de la experiencia humana, aunque supiese integrar ambas en su forma especial de vida»; la tendencia «a valorar el halo mágico-divino de cuanto existe», etc. (*Ver España en su historia*, Buenos Aires, 1948, en especial el capítulo VI: «Literatura y forma de vida»). Todas estas observaciones del ilustre tratadista son, a mi juicio, en extremo certeras y pertinentes por lo que se refiere a la manera que tiene nuestro juglar de concebir a su héroe. Mi intención, sin embargo, no es buscarle una justificación histórica a este fenómeno, sino más bien una justificación temática dentro del Poema mismo. Es lo que hay de mito en el Poema lo que me lleva a afirmar que el Cid histórico era visto y sentido como una figura mítica. Mi intención no es examinar por qué se encontraba desarrollada entre los españoles de entonces esa tendencia hacia la actitud mítica. Mucho de lo que Américo Castro considera típicamente musulmán puede calificarse simplemente de experiencia mítica, y el mito es algo que se da en las más distintas latitudes, tanto entre cristianos como entre no cristianos. Otra cosa sería que, dentro de esa actitud mítica, descubriera Castro un sello, unas características, típicamente musulmanes. Tal vez entonces pudiera afirmarse que la actitud mítica del Poema era consecuencia del elemento musulmán como componente de la morada existencial del castellano del siglo XII. La valoración del «halo mágico-divino de cuanto existe» es una valoración esencialmente afectiva, el sentimiento

tratamos de demostrar que el Cid del Poema mantiene vivo su carácter de figura mítica o, más exactamente, mesiánica; es decir, que el mito hace su aparición por la sola presencia del Campeador, dondequiera que éste se encuentre.

Siendo esto así, las circunstancias que rodean el episodio de los judíos nos interesan especialmente por ser como la antítesis de esas otras que hemos visto en el episodio del león. Al fin y al cabo, el Poema se desarrolla resolviendo una serie de elementos aparentemente contradictorios: dolores

---

constante de estar en presencia de algo sobrenatural. Pues bien, la pregunta sería: ¿Hay algo en esa tonalidad afectiva que rodea la figura mítica del Cid que pueda calificarse como típicamente musulmán? ¿Un deje de sensualidad, por ejemplo? ¿La más ligera asociación entre el mundo de lo sobrenatural y el sueño o la fantasía erótica, por ejemplo? Creo que no hay nada de esto en el Poema. Su intenso valor afectivo es al mismo tiempo de una austeridad casi ascética. Su mesianismo mítico es algo que se comprende mucho mejor en términos cristianos que en términos musulmanes. No veo, por consiguiente, la razón de que «la inteligencia de tal hecho [conjunción de lo empírico-histórico y lo sobrenatural] *sólo sea posible* teniendo a la vista el panorama musulmán del castellano». En resumen, si nos atenemos al Poema mismo, habrá que decir que, tanto por su inspiración como por su tema, es una obra típicamente cristiana. De un cristianismo, en cuanto vivencia, *más mítico* que el que se observa en otras obras épicas del mismo período, pero cristianismo al fin y al cabo. Sin ánimo ni mucho menos de sentar cátedra en la materia, se me ocurre que tal vez ese acentuado carácter mítico del cristianismo castellano pudiera haber contribuido a facilitar una convivencia multisecular con los musulmanes españoles. Para hacernos una idea de lo universal que puede ser la actitud mítica ante la realidad, he aquí las palabras de Jean Pépin, otro estudioso del mito: «Le primitif a de l'expérience une notion plus ample [que nous]; ă côté de l'expérience ordinaire, il a une expérience 'mystique' qui le met en contact avec une réalité surnaturelle pour lui indubitable... alors que l'aspect représentatif domine dans la connaissance du monde empirique, c'est l'aspect affectif qui l'emporte dans celle du monde mythique; celui ci s'impose par une certaine tonalité émotionnelle, que Lévy-Bruhl exprime en parlant de la 'catégorie affective du surnaturel'». (*Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes.* París, 1958, păg. 63).

que se transforman en gozos y gozos que se transforman en dolor. Elementos contradictorios que, al fundirse en un sentido único en la persona del Campeador, sirven para poner de manifiesto la rectitud de conciencia de éste, para hacerlo más admirable a los que lo contemplan («sic per justitiam mentis de rebus contrariis redduntur homines pulchriores»).

Por otra parte, si tenemos en cuenta lo que ya hemos dicho sobre el carácter vigilante y sagaz del Campeador, tampoco debe extrañarnos mucho la actitud de éste con los dos judíos. Después de todo, el Cid no hace sino «sorprenderlos», como sorprende a los moros de Castejón, o engañarlos utilizando su misma codicia, como engaña a los moros de Alcocer. Y al igual que en todas las demás ocasiones, el Cid hace lo que hace porque no tiene otra salida: «Véalo el Criador con todos los sos santos, / yo más non puedo e amidos lo fago» (94-95). Palabras éstas que sería erróneo interpretar como una excusa, como si al Cid, en el fondo, le remordiera la conciencia por lo que hace. El Cid actúa aquí lo mismo que a todo lo largo del destierro, porque se halla «airado» del rey Alfonso, porque es el «echado de Castilla» y porque ha de ganarse el pan con astucia y con la fuerza de su brazo. Colocado en una situación verdaderamente apurada, el Cid no tiene otro camino que la astucia para superarla.

Lo dudoso de este episodio no está, como se ha querido ver, en la «moralidad» o falta de «moralidad» de la acción del héroe. Si de esto se tratara, más difícil de explicar aún sería la emboscada que tan sangrientos estragos causa entre los pacíficos y descuidados campesinos de Castejón. Lo que realmente nos sorprende de este episodio es que la acción del Cid más bien parece «di volpe», como diría Dante, que auténticamente leonina. Aquí sólo vemos la astucia y no la fuerza.

Pero ¿en qué consiste esa astucia? ¿En llenar unos cofres de arena y pretender que los judíos, así, por las buenas, se crean que están llenos de oro? ¿Que los prestamistas se fíen, sin más, de la palabra del Cid? Ésta es la explicación que del hecho nos da la *Crónica Particular* (la *General* sigue en esto casi literalmente al Poema): «E los judíos eran muy ricos, e fiavan mucho en el Cid, porque nunca fallaran mentira en él, por cosa que ellos aviniessen de dar e tomar con él» (ed. cit., pág. 96). Por esto el cronista tiene que insistir en la antigua amistad que existía entre el Cid y los judíos: «e éstos eran dos judíos muy ricos con quien él solía fazer sus manllevas». Aquí se trata simplemente de un abuso de confianza por parte del Cid; éste traiciona la buena fe de los judíos. Si el juglar hubiese presentado los hechos de esta manera, entonces no tendríamos más remedio que admitir en su obra un «lapsus» moral y tratar de excusarlo apelando a la diferencia de criterios éticos entre un caballero medieval y nosotros, como hace Spitzer. Pero nuestro juglar es mucho más sutil y penetrante en sus apreciaciones. Los judíos caen en la trampa que les tiende su misma malicia. No es que los judíos se fíen del Cid, sino todo lo contrario; caen en la trampa porque sólo juzgan las apariencias y desconfían de la intachable conducta del Campeador. He aquí sus palabras, que nos darán la clave del episodio: «non duerme sin sospecha qui aver trae monedado» (126).

La importancia de este verso hay que verla, no sólo en relación con el hecho mismo del engaño, sino observando al mismo tiempo este engaño dentro de un contexto más amplio, el de la salida del Cid de Castilla. La motivación argumental del episodio de las arcas viene dada por las circunstancias especiales en que el Cid se ve obligado a salir de su tierra. Dos cosas destaca el poeta en la narración de esas circunstancias, dos rasgos que dan a la salida de Castilla

su peculiar fisonomía poética: la urgencia de la situación y el sigilo con que se desarrollan los movimientos del Cid. Los ejemplos son numerosísimos; he aquí algunos:

> Por Raquel e Vidas vayádasme privado (89).
>
> Ya vedes que entra la noch, el Cid es presurado (137)
>
> Martín Antolínez cavalgó privado (148).

No se detiene el mensajero a pesar los marcos: «notólos don Martino, sin peso los tomava».

> Mandad coger la tienda e vayamos privado (208).
>
> Mesuraremos la posada e quitaremos el reynado,
> mucho es huebos, ca çerca viene el plazdo (212)
>
> mío Çid aguijó
> pora San Pero de Cardeña quanto pudo a espolón (232-33).

El verso 235 de la llegada a Cardeña es ya una joya antológica: «apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores».

> La oraçión fecha, la missa acabada la an,
> salieron de la eglesia, ya quieren cavalgar (367)
>
> çerca viene el plazdo por el reyno quitar (392)
>
> el día a de plazdo, sepades que non más (414).

A la prisa se une el sigilo. Todo el asunto de las arcas, como es lógico, se halla envuelto en el mayor secreto. Éste es su rasgo estilístico más sobresaliente. El poeta insiste en ello una y otra vez:

> de noche lo lieven, que non lo vean cristianos (93).
>
> Raquel e Vidas, amos me dat las manos,
> que non me descubrades a moros nin a cristianos (106-107)
>
> que non lo sepan moros nin cristianos (145).
>
> Non vienen a la puent, ca por el agua a passado,
> que gelo non ventassen de Burgos omne nado (150-51).

Después de despedirse de su mujer y sus hijas, el Cid pasa la frontera de noche: «por tal lo faze mío Çid que no lo ventasse nadi» (433). Antes de pasar la frontera, el Cid hace saber a los suyos que «la tierra del rey Alfonso esta noch la podemos quitar. / Después qui nos buscare fallar nos podrá» (423-24). ¿Qué quiere decir el Cid con estas palabras? ¿A qué se debe ese interés por ocultar sus movimientos? Aún no han transcurrido los nueve días de plazo que el rey le ha dado para salir del reino. Por otra parte, su salida de Castilla es un acontecimiento público, una noticia que circula por todos los lugares; acuden a él las gentes dejando casas y heredades:

> Por Castiella odiendo van los pregones,
> commo se va de tierra mío Çid el Campeador;
> unos dexan casas e otros onores (287-89)
>
> grandes yentes se le acojen essa noch de todas partes (395).
>
> Vánssele acogiendo yentes de todas partes (404).

No obstante esos pregones que van por toda la tierra, el Cid insiste en su actitud precavida, y el poeta subraya una y otra vez que la cosa urge, que el plazo viene cerca, que sólo quedan tres días, un día, una noche. Aunque el juglar sólo dice que el rey «mandó a mío Çid aguardar, / que, si después del plazo en su tierral pudies tomar / por oro nin por plata non podríe escapar» (308-10), el Cid se comporta en todo momento como si tratase de evitar el acoso de unos perseguidores que no aparecen por ninguna parte. Esta actitud del héroe, esta insistencia del juglar, tienen, sin embargo, una estrecha y directa relación con el engaño de las arcas. Precisamente a causa de esta actitud, en extremo precavida y sigilosa, caen los judíos en la trampa. Su codicia les ciega, es decir, les hace ver mal, torcidamente, la constante vigi-

lancia del Campeador, su estado de alerta ante cualquier peligro. Cuando Martín Antolínez les dice que el Cid tiene dos arcas repletas de «oro esmerado», los judíos lo creen porque «non duerme sin sospecha qui aver trae monedado». Al juzgar al Cid se están juzgando a ellos mismos.

De esta manera el episodio de las arcas se convierte en el episodio central de toda esa salida de Castilla. Aparte la despedida familiar en Cardeña, los rasgos que definen la conducta del Cid a lo largo de esos nueve días se hallan explícitamente relacionados con la actitud del Cid en el momento de engañar a los judíos. Y a la inversa, el episodio de los judíos sirve para realzar y poner aún más claramente de manifiesto esa actitud precavida y vigilante del héroe.

En todo esto hay un simbolismo evidente y casi literal. Los judíos, al juzgar la vigilancia y las precauciones del Cid como signo de culpabilidad, no perciben en ello «el oro de su verdad», como dijo el romancero [2], y se quedan con la arena de su propia malicia. Por nuestra parte, ya sabemos que el «oro» del Cid va a consistir precisamente en ese no dormir, en esa constante vigilancia leonina. Como veremos, también la prisa, la urgencia, será una de sus características más acusadas [3].

---

[2] Dice así, en parte, el romance:

No habéis fiado
vuestro dinero por prendas
mas sólo del Cid honrado
que dentro de aquestos cofres
os dejó depositado
el oro de su verdad
que es tesoro no preciado.

[3] Examinando el movimiento del Cid en el exilio, observa De Chasca: «[el Campeador] no se detiene nunca sino para tender celadas, para sitiar o para dormir brevemente, volviendo siempre a cabalgar de nuevo *'al crebar de albores'*. Los dos sonidos que más a menudo

En otras palabras, la actitud del Cid al salir de Castilla define ya desde un primer momento la perspectiva desde la cual se va a desarrollar a todo lo largo del Poema su carácter ejemplar. Las precauciones y el sigilo del Cid al comienzo del Poema son ya un anticipo de esa presencia leonina que surgirá cuando la luminosidad del héroe se muestre en toda su gloria y esplendor. Por otra parte, el sigilo y la prisa son, para el hombre medieval, rasgos tan típicamente leoninos como el de dormir con los ojos abiertos. He aquí la primera «natura» del león, según nos la describe el llamado *Physiologus* latino:

> cum ambulat olefaciens in monte, venit ei odor venatoris; et de cauda sua cooperit vestigia sua quacumque ierit, ut non sequatur venator vestigia ejus, et inveniat cubile ipsius, et capiat eum.

En el Physiologus del arzobispo Hildeberto de Tours[4] se lee:

> Si venatorem per notum sentit odorem
> Cauda cuncta linit, quae pes vestigia figit.

O en el de Philippe de Thaün:

> Li leüns en fuiant
> sa trace vait cuvrant.

La salida del Cid de Castilla no puede ser más leonina. Hay otros detalles de menor importancia que contribuyen a crear el ambiente adecuado. Por ejemplo, el poeta nos dice que, al no encontrar posada en Burgos, Mío Cid levanta sus tiendas en la glera, y a continuación añade: «Assí posó mío Çid commo si fosse en montaña». ¿Recordaba acaso el poeta

---

se oyen son el cacareo matutino de los gallos y el sonido de cascos... Dentro de esta austeridad estilística el poeta subraya la prisa». (*Estructura y forma...*, págs. 52-54).

[4] *P. L.*, t. 171, col. 1217-18.

en ese momento las primeras palabras de algún bestiario, en latín «cum ambulat in montibus vel silvis»[5], o tal vez en castellano, como los había en francés, «il habite es granz montaignes par nature?»[6]. Es interesante de todas formas observar la idea de comparación que sugiere ese «commo si», ya que en realidad el Cid está acampado en la glera, no en una montaña, o terreno de bosques, según la observación de Menéndez Pidal sobre el término montaña. ¿No es leonino ese descriptivo y vivísimo «meçió mío Çid los ombros y engrameó la tiesta?».

Resumiendo, los 436 versos que narran la salida del Cid de Castilla giran en torno a dos nociones fundamentales: una, el dolor de la separación, que nos pone en contacto con el «pathos» humano del héroe, con su humanidad cálida y generosa de afectos; otra, la de la personalidad ejemplar, la del héroe que sabe en todo momento cómo y por qué actúa, la del que jamás se abandona por entero a sus sentimientos, permaneciendo siempre en guardia y vigilante, aunque el dolor se le anude en la garganta, aunque angustiado vuelva la cabeza, haciendo decir a su lugarteniente, que lo está observando: «Çid, do son vuestros esfuerços?» (379).

Los enemigos del Cid, los maldicientes, los malintencionados, se engañan con respecto a él, no saben ver su valía. Es por ellos por los que el Cid «de grado non avría nada». Los judíos son aquí precisamente los que se hacen eco de las malas lenguas, de los malos mestureros: «Nos huebos avemos en todo de ganar algo. / Bien lo sabemos que él algo a gañado, / quando a tierra de moros entró, que gran aver a sacado» (123-25). El Cid los hace caer en las redes de su propio engaño, de su falta de fe.

---

[5] En el llamado *Physiologus* de S. Juan Crisóstomo, ed. G. Heider, *Physiologus nach einer Handschrift des XI Jahrhunderts.* (Viena, 1851).

[6] En el bestiario de Guillaume.

Al igual que el del león, dentro del contexto general del Poema, tampoco es el de los judíos un mero episodio traído al azar, o rutinariamente recogido de una tradición oral ya existente. No es suficiente decir que el episodio sirve para poner de manifiesto la penuria en que se encontraba el Campeador. Esta idea no explica en absoluto el hecho del engaño, que es lo verdaderamente fundamental del episodio. Si sólo se trataba de hacer ver la inocencia del Cid frente a aquellos que lo acusaban de haberse quedado con los tributos del rey de Sevilla, mucho más efectivo hubiese sido, por ejemplo, un ruego insistente del Cid a los prestamistas y tal vez una rotunda negativa de éstos a prestarle ayuda, lo cual hubiese dejado al héroe en completo desamparo. Pero no; al juglar le interesa destacar el engaño en sí, el hecho de que el Cid burla o utiliza en su propio provecho la falta de fe, la ceguera, que con respecto a su intachable conducta tienen esos mestureros mal intencionados.

Ya hemos visto cómo el sigilo y la urgencia con que el Cid sale de Castilla están concebidos como rasgos ejemplares de su personalidad, auténticos rasgos leoninos, íntimamente ligados al dormir vigilante, que llegará más tarde. Sigilo y urgencia destinados a burlar el acoso de los enemigos.

Ni que decir tiene que esa curiosa manera que tiene el león de burlar a sus perseguidores cuenta con su correspondiente explicación en el *Physiologus* y los demás bestiarios:

> Sic et salvator noster, spiritales [sic] leo de tribu Juda, radix David, missus a sempiterno patre, cooperuit intelligibilia vestigia sua (hoc est deitatem suam) *a Judeis incredulis* [!]... donec discendens discendisset in uterum virginis, ut salvaret quod perierat genus humanum: Et verbum caro factum est.

O en el bestiario de Guillaume, quien dice que esta significación «i a moult clere». En él se lee:

Quant Dex, nostre primerain pere,
Qui est espiriteus el mont,
Vint por nos sauver en cest mont
Ca jus en terre par sa grace,
Si sagement covri sa trace,
C'onques ne sout li veneor
Que ce fust nostre Sauveor;
... ...
Quant cest lion fu en croiz mis
Par les Jeves, ses anemis,
Qui le jugierent a grant tort,
L'umanite i soffri mort.

O de manera más concisa, en el de Philippe de Thaün:

La trace del leün
Mustre incarnatiun.

Y así podríamos seguir citando indefinidamente. Naturalmente, no quiero decir con esto que la salida del Cid de Castilla fuera, en la mente de nuestro juglar, un hecho equiparable a la encarnación de Cristo. Lo único que pretendo con esto es hacer ver una íntima asociación de sentido que no le pasó inadvertida a nuestro juglar, subrayando una vez más el carácter mesiánico que a sus ojos adquiría la histórica figura del Campeador. Quiero hacer ver, además, que este engaño a los enemigos, a los de poca fe, a los mal pensados, no sólo está muy lejos de ser un «lapsus» moral de nuestro juglar o de los caballeros medievales, sino que es una prueba más, y decisiva, de la absoluta ejemplaridad de nuestro héroe. ¿Cómo no iba a ser ejemplar ese engaño si el mismo Cristo daba testimonio de ello?

Esta idea de la encarnación fue muy popular en la Edad Media, como hace notar el profesor Carlill, de quien son estas palabras:

> La doctrina de la Encarnación se desvirtúa hasta ser interpretada como un artilugio que Dios se vio obligado a adoptar para burlar la astucia de Satanás... La estrategia de la Encarnación se desarrolla con más amplitud en la moraleja del león, donde llanamente se describe como una trampa, un engaño, del Todopoderoso para burlar la vigilancia del diablo. (The doctrine of the Incarnation is twisted into a device which God was compelled to adopt in order to cheat the cunning of Satan... The strategy of the Incarnation is more fully expounded in the moral of the Lion, where it is plainly described as a trick, or device, of the Almighty to deceive the vigilance of the devil) [7].

Infantil estrategia divina, tal vez, y que Carlill considera como «distortions of Pauline teaching in the moralizings of the Physiologus stories». Creencia, no obstante, que se extendió desde muy pronto por toda la Cristiandad, respaldada por el prestigio de autores como Gregorio Niceno, quien, basándose en ella, construyó toda una exposición teológica sobre el papel que desempeña el mal en la salvación del hombre [8]. Es por demás interesante observar que, con frecuencia, en los bestiarios el engaño aparece dirigido expresamente, no contra el diablo, sino contra los judíos: *a judeis incredulis,* dice el *Physiologus* latino. Tal vez nuestro juglar no fuera personalmente antisemita, pero es indudable que el episodio de Raquel y Vidas es una muestra del antisemitismo de una época. Esto no quiere decir que el antisemitismo de esa alta Edad Media tuviera el mismo carácter o

---

7 *The Epic of the Beast,* ed. cit., pág. 165.

8 Ver *From Glory to Glory*: *Texts from Gregory of Nyssa's Mystical Writings.* Selección e introducción de Jean Daniélou, S. J. Traducción inglesa de H. Musurillo, S. J. (Nueva York, 1961), pág. 15.

se viviera de la misma manera que llegó a vivirse siglos más tarde.

El episodio de Raquel y Vidas es un precioso ejemplo de cómo opera nuestro juglar con el cuerpo histórico-tradicional de acontecimientos que se desarrollan en torno a la figura central del Campeador. Lo más probable es que el episodio de los judíos no fuera invención suya, puesto que se encuentra en otras fuentes tradicionales que no parecen derivarse del Cantar que hoy conocemos. Por otra parte, nada obliga a considerar el episodio como totalmente desprovisto de fundamento objetivo, pues, como observa M. Pidal, la práctica de tal engaño no era, ni mucho menos, infrecuente. En caso de existir tal base objetiva, la interpretación que del hecho hace la Crónica Particular parece mucho más lógica. Es decir, los judíos eran antiguos amigos del Cid y se fiaban de su palabra porque conocían su probidad. El mismo juglar se hace eco de esa amistad (real o imaginaria) cuando dice: «¡Ya don Raquel e Vidas, avédesme olvidado!», palabras que son a la vez un saludo y una velada recriminación porque el Cid sabe lo que piensan los prestamistas. Pero esa antigua amistad, cuidadosamente detallada en la Crónica, no entra para nada en el enjuiciamiento que los judíos del Cantar hacen de la situación del Cid. Es decir, de una parte, el episodio confirma lo que ya todos saben, y de otra, sutil y hábilmente, los hechos adquieren una significación simbólica que hace surgir en torno al héroe el halo de lo sobrenatural. Al juglar no le interesan los hechos en sí mismos, sino en cuanto en ellos se pone de manifiesto el sentido trascendente que tiene para él la personalidad del héroe. Los hechos históricos tienen un sentido porque los vive el Cid. Lo verdaderamente objetivo, histórico, innegable, es la intención, «la verdad» que anima los pasos del héroe; la objetividad de los hechos por sí sola es como un caparazón que el

juglar puede transformar desde dentro, guiado por la luz que mana de esa histórica figura. ¿Quién puede penetrar en el mundo de las intenciones? Sólo el Cid vive las cosas por dentro, y las revela, iluminándolas.

* * *

A la vista de todas estas consideraciones, tal vez pueda comprenderse que el Poema de Mío Cid, no obstante su carácter simbólico, no es ni puede considerarse como una obra alegórica, al menos en el sentido que de ordinario se da a este término, es decir, tomando como base manifestaciones literarias renacentistas o de la Baja Edad Media [9]. El simbolismo del Mío Cid no puede considerarse alegórico ni por su inspiración, claramente realista, ni por su forma, ya que la ecuación Cid-Cristo no puede entenderse como sustitución del plano histórico de lo concreto por un plano de significación abstracta. Como ya hemos apuntado, la noción mesiánica de un Cid figura o imagen de Cristo no supone en modo alguno una intención consciente de «deshistorizar» al héroe, sino, por el contrario, la prueba más profunda y fehaciente de la sinceridad histórica de nuestro juglar. Sin ella, siempre podría pensarse que el juglar amaña o tergiversa conscientemente los hechos históricos para «crear» un héroe de absoluta perfección, aunque para ello tuviéramos que cerrar los ojos a tantos y tantos pasajes rebosantes de entusiasmo o de cariño por lugares conocidos y personajes históricos; pero sería inaudito pensar que un juglar del siglo XII, consciente de esa falsificación histórica, aun con el mejor de los propósitos moralizadores, intentara presentarla no sólo como historia real, sino como imagen viva del Mesías. Esto

---

9 Ver. C. R. Post. *Medieval Spanish Allegory.* (Cambridge, Estados Unidos, 1915).

sólo podría admitirse, admitiendo previamente que entre los oyentes y el juglar existía el mutuo entendimiento de que lo cantado era sólo una leyenda para esparcimiento y enseñanza de todos. En otras palabras, dada la asociación Cid-Cristo en el Poema, admitir el carácter intencionadamente ficticio del héroe sería tanto como admitir la «ficcionalización» intencionada del Mesías con un propósito de moralización poética. Que yo sepa, esto sería un ejemplo único en la literatura medieval. No me es posible imaginar que nuestro juglar intentara «crear» la figura de Cristo. Por ello, porque la idea del Mesías sólo podía surgir afincada en la más profunda realidad existencial e histórica, considero que esa perfección mesiánica del Cid sólo podía estar concebida como un hecho auténticamente real. En eso, y sólo en eso, radica el carácter mítico del Campeador. El Cid-Cristo no es un personaje alegórico; es un personaje mítico. El conocido pensamiento medieval, que Hugo de San Víctor expresa con las siguientes palabras: «Omnium humanorum actionum ad hunc finem concurrit intentio; ut vel divinae similitudinis imago in nobis restauretur vel hujus vitae necessitudini consulatur» [10], es algo auténticamente real en el Cid de nuestro juglar. No se trata de que para éste el Cid *sea* Cristo, sino de que el héroe, en su concreta realidad histórica, en sus circunstancias concretas, refleja perfectamente la vigencia a la vez histórica y suprahistórica del verdadero Mesías. El Cid refleja esa imagen «more cidiano»; es decir, refleja un Cristo guerrero, fuerte, incansable luchador; un «Cristo-majestad» sobre un fondo de humano sufrimiento.

---

10 *Didasc.* (I, 8). *P. L.*, t. 176, col. 747.

Dicho de otra forma. Supongamos por un momento que la intención de nuestro juglar fuese una intención puramente alegórica; es decir, que, como pensaba Spitzer, la historia narrada en el Poema estuviese pensada como un simple instrumento narrativo para poner de manifiesto, ejemplificar o ilustrar una idea o realidad trascendente, suprahistórica, que sería en este caso la realidad trascendente de Cristo. Más aún, supongamos que no existiera en ese instrumento narrativo el menor asomo de tergiversación de los hechos históricos, es decir, que, objetivamente, el juglar no hubiese podido encontrar el menor defecto en el Campeador histórico. A poco que se piense en ello se podrá comprender que tal procedimiento en un hombre medieval hubiese supuesto una intención poco menos que sacrílega: enaltecer y valorar a Cristo en función del Cid, en lugar de enaltecer y valorar al Cid en función de Cristo. Para que tal procedimiento hubiese podido tener lugar habría sido necesario que el juglar consiguiera «ficcionalizar» a su héroe de tal forma, tan completamente, que toda asociación con la realidad empírico-histórica fuera algo puramente ilustrativo. En las parábolas del Evangelio se compara el reino de los cielos, por ejemplo, con *un* hombre que sembró buena semilla, etc. Lo que no se hace jamás es comparar el reino de los cielos con *este* hombre, o *aquél*, con Pedro o Juan, el Pedro o Juan que todos conocen, y que hasta es posible que esté escuchando.

Habrá quien piense, de manera simplista, que a nuestro juglar le bastaba con amañar algunos hechos históricos, inventar otros, tergiversar aquí o allá, para conseguir que su héroe fuese un modelo de perfección intachable. Sólo Spitzer, desde un punto de vista idealista y romántico (o neo-romántico), comprendió con una penetración y una profundidad de pensamiento nada comunes que con tal método de construcción a parches (quitando aquí y apuntalando allá) nunca

hubiera podido lograrse un modelo coherente y perfecto, y fue directamente al fondo de la cuestión: la ficción era total, tenía que serlo necesariamente, por principio, para que fuese «verdadera», para que pudiese reflejar fielmente una verdad trascendente y suprahistórica. Esto *tenía que ser así* para que la historia poética del Cid fuese con pleno derecho un instrumento narrativo que explicara o ilustrara con verdad la realidad de esa patria universal de que hablaba el crítico. Cegado tal vez por esa necesidad interna de su propia lógica, no comprendió Spitzer que aquello que *tenía que ser* era realmente imposible, que el juglar no hubiera podido nunca «ficcionalizar» por completo la figura de su héroe, que la mera mención de su nombre, Rodrigo Díaz de Vivar, era ya una mención histórica, y que, por tanto, esa verdad ficticia, «ficcionalizada», no podía ser nunca otra cosa que una verdad falseada o, si se quiere, una falsificación de la verdad.

«El Poema de Mío Cid no glorifica ideas impersonales, sino una personalidad real», es decir, aclarando, «la idea real de esa personalidad». Resulta enormemente revelador observar con cuánta exactitud define Spitzer aquello mismo que pretende negar en dicha definición. Porque, en efecto, ¿qué significa esa aclaración si ha de entenderse como algo más que un juego de palabras? ¿Cómo ha de entenderse esa personalidad cidiana ideal y real a un tiempo? Si el término «real» ha de entenderse como «idealmente real», la aclaración es inútil y sólo prueba la necesidad en que se encuentra Spitzer de salir del círculo vicioso de su lógica «deshistorizada». Y es que, en resumidas cuentas, lo que se está debatiendo en la mente del crítico no es sino la noción misma de personalidad, es decir, de «persona», noción inseparable de la de «existencia», dentro de una concepción cristiana del hombre. Y dentro de esa misma concepción (única que aquí nos interesa), la noción de «persona» es asimismo

inseparable de la de *hipóstasis* (de hecho éste fue el término latino que se utilizó en las controversias trinitarias de los primeros siglos del cristianismo para traducir el término griego citado). Una persona, es decir, un ser humano en su verdadera dimensión existencial, no es un individuo en el sentido moderno, sino una plasmación individual, un proceso de concretización libre y voluntaria, de una imagen divina. Precisamente porque el punto de partida de nuestro juglar no era el mundo de las ideas impersonales, sino el de la «idea» de personalidad, pudo concebir a un héroe a la vez ideal y real.

El Cid del Cantar, el que vemos por los ojos del juglar, desborda, trasciende los límites de lo puramente objetivo y empírico, *existencialmente*, es decir, situándose en ese punto vértice, único e insustituíble para cada persona, y en el cual ésta se integra, se inserta, con un valor, con un sentido, en el panorama general de la existencia. El mito es precisamente el acontecimiento histórico que garantiza comunitariamente, es decir, con el refrendo de la comunidad, la autenticidad de esa integración o inserción individual en la existencia. Ahora bien, el mito, por su carácter insustituible, acontece de una vez por todas (lo cual no impide que puedan existir múltiples versiones narrativas del mismo). Para el cristiano, y muy especialmente para el cristiano medieval, ese acontecimiento sólo tuvo como único protagonista a Cristo. Por consiguiente, el carácter mítico del Cid hay que verlo como un reflejo, una imagen, para expresarlo en términos medievales, existencial (es decir, no arbitraria, no puramente convencional), de aquel único protagonista.

Entre el Cid histórico, el Rodrigo de esa patria pequeña de Castilla con sus rivalidades de nobleza, sus problemas políticos, etc., y el Cid ideal, vasallo de la patria grande, la patria universal, aparece la visión juglaresca de un Cid ima-

gen: imagen luminosa, con esa luminosidad existencial que irradia del acontecimiento mítico. Hacia esa imagen convergen y en ella se funden tanto el Cid ideal como el histórico. De ahí que ni la absoluta perfección del vasallo sea «ficticia» ni su arraigado carácter histórico sea «fortuito» (un obligado producto de la coetaneidad). Ambas vertientes del Cid poético son un reflejo, una *imitación* del modelo mítico, del único modelo posible, aquel que define o encarna el carácter existencial de la vida misma. En sentido estricto, nuestro juglar no «crea», sino que *copia* o, si se quiere, *interpreta* a modo de, por así decir, oráculo o arúspice; de ningún modo inventa o imagina de su propia cosecha, arbitrariamente, las cualidades, las actitudes, en suma, la personalidad ejemplar de su héroe. Si éste es perfecto, lo es por serlo su modelo, o mejor dicho, porque ese modelo define en su misma existencia lo que es la perfección; si su héroe es histórico, profundamente humano, lo es asimismo por serlo su modelo.

¿Se ha pensado alguna vez en lo absurdo que sería imaginar a un juglar del siglo XII tratando de concebir por su cuenta la dinámica interna de un héroe perfecto, el mecanismo psicológico que transformara en íntimas vivencias, en sutiles matices humanos, nada menos que el ideal de perfección de un caballero de su época? Fácilmente se podría anticipar el resultado: o un héroe humanamente imperfecto, o un estereotipo inasequible sin la cálida resonancia de lo íntimo, o un héroe fantástico en un mundo fantástico, o tal vez una serie de aventuras deslabazadas, salpicadas de comentarios moralizantes. Y, sin embargo, nada de esto es lo que vemos en el Cantar de Mío Cid. No pensemos por eso que nuestro juglar era un hombre tan absolutamente excepcional que consiguió hacer lo que ninguno pudo con sus mismas armas. Si no tenemos en cuenta la existencia de ese modelo a la vez perfecto y humano, que le sirvió de guía en todo momento,

correremos el riesgo de desorbitar hasta el absurdo su capacidad creadora, o de, por el contrario, desconocer la maravillosa profundidad de su creación.

Hablando de algo tan distinto de nuestro Cantar como son las obras de Chrétien de Troyes, dice, no obstante, C. S. Lewis en su *The Allegory of Love*, algo que puede sernos de interés: «Difícilmente puede Chrétien adentrarse en el mundo interior [del individuo] sin entrar, al mismo tiempo, en el mundo de la alegoría... No nos sorprendería que Chrétien encontrara difícil concebir ese mundo interior en otros términos. Parece como si lo no-sensible no pudiese asomarse todavía a las puertas de la conciencia poética sin adoptar previamente la apariencia de lo sensible». («Chrétien can hardly turn to the inner world without, at the same time, turning into allegory... it would not surprise us if Chrétien found some difficulty in conceiving the inner world on any other terms. It is as if the insensible could not yet knock at the doors of the poetic consciousness without transforming itself into the likeness of the sensible»)[11].

Tal como lo describe C. S. Lewis, podemos calificar ese procedimiento alegórico de Chrétien como un intento, más o menos fallido, de «existencializar» las ideas y sentimientos de sus personajes. Y es que para el hombre del siglo XII lo existencial no se ha identificado todavía con lo puramente individual; la forma de la existencia es aún «figura», o bien mito. ¿Cómo hubiera podido nuestro juglar concebir y desarrollar la problemática existencial de un héroe modelo, sin ver de antemano todo ese mundo interior encarnado en una «figura» modelo? «Como si el hombre —continúa Lewis— no pudiese captar [todavía] la realidad de esta-

---

11 (Nueva York, 1958), pág. 30.

dos de ánimo y emociones sin convertirlas en vagas y difusas *personae*». (As if men could not easily grasp the reality of moods and emotions without turning them into shadowy *persons*). Si esto era así en la Francia cortesana y refinada de la Condesa de Champagne, cuánto más habremos de subrayar esta dificultad en la Castilla épica de nuestro juglar.

EL ACONTECIMIENTO MÍTICO

Ya hemos visto cómo para Vico el conocimiento mítico de la realidad era una *sapienza poetica:* «la verdad poética [la contenida en las fábulas míticas] —decía el filósofo napolitano— es una verdad metafísica frente a la cual la verdad física que con ella no se conforma ha de tenerse por falsa» [1].

---

[1] *Scienza Nuova,* en *Opere,* ed. cit., pág. 346. El caso de Vico es particularmente interesante por la «modernidad» de su pensamiento, porque fue el primero que estudió profunda y detalladamente la función del pensamiento mítico en la evolución de la historia, por haber visto en los mitos, no una colección de fábulas ficticias, sino una expresión perfectamente válida de la verdad histórica. En el estudio de esa *sapiencia poética* de los mitos, Vico descubrió las bases de la estética moderna: «De hecho —dice Croce, el gran estudioso de Vico— la estética [como ciencia] puede considerarse un descubrimiento de Vico». (*The philosophy of Giambattista Vico,* traducción del original italiano por R. G. Collingwood, New York, 1913, pág. 46. Esta traducción fue revisada por el mismo Croce, cuya obra original llevaba por título *La filosofia di Giambattista Vico,* Bari, 1911). «Los poetas primitivos o hacedores de mitos... tenían la intención de narrar los acontecimientos reales de su tiempo». (*The philosophy...,* pág. 64). Lo que Vico descubrió fue la verdad común, la de una comunidad situada en su devenir histórico, es decir, la dimensión comunitaria de la verdad histórica. El «sentido común» fue uno de los conceptos claves que Vico desarrolló en esa su filosofía de la historia que él llamó, con clarividencia, *Scienza Nuova,* y en su *Diritto Universale.* (Ver la ed. de F. Nicolini en 3 vols., Bari, 1936). Ese «sentido común» es realmente una *vis veri* porque «soltanto nella verità e per la verità si può attuare il progresso umano». (Ver Carlo Cantone, *Il concetto filosofico di diritto*

Desde Vico a los modernos antropólogos como Frazer, Lévy Brühl, Malinowski, o en el campo de la filosofía hasta Schelling, Cassirer o Jaspers, se ha dicho repetidas veces que el mito no se expresa a través de conceptos, sino por medio de acontecimientos. «El mito es histórico tanto en la forma de su pensar como en su contenido»; «psicológicamente hablando, el mito es la manera de sentir la experiencia de lo real» [2]. En la narración mítica, tenga o no categoría de obra

---

in Giambattista Vico, s. l. Società Editrice Siciliana, 1952, pág. 75). Leyendo a Vico, uno no puede por menos de maravillarse de la modernidad de su pensamiento. Compárese, por ejemplo, lo que acabo de decir sobre su intuición de la dimensión comunitaria de la verdad histórica con las siguientes palabras de Jaspers, otro gran estudioso de la conciencia mítica: «Si la jerarquía de contenidos de la historia sólo puede ser captada en la subjetividad de la existencia humana, esta subjetividad no se agota en la objetividad de algo puramente fáctico, sino en la objetividad de lo que se percibe comunitariamente —percepción por parte de una comunidad en busca de la cual camina el hombre si es que ya no se encuentra dentro de ella; pues la verdad es aquello que nos liga los unos a los otros». «If the hierarchy of the contents of history can only be grasped in the subjectivity of human existence, this subjectivity is not extinguished in the objectivity of something purely factual, but in the objectivity of communal perception —perception on the part of a community which man seeks after if he does not find himself already within it; for truth is that which links us to one another». *The Origin and Goal of History,* New Haven, 1953, pág. 10. Versión inglesa de *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte,* Zurich, 1949. Sirvan de base estas nociones para comprender adecuadamente lo que quiero decir cuando en el presente ensayo hablo de «intención histórica» del Poema. Dicha intención no está reñida con el aporte individual del Poeta, pero se basa y está orientada en la verdad histórica tal como ésta era vivida y comprendida por la comunidad.

2 K. Jaspers, «Myth and Religion», en *Myth and Christianity* (New York, 1958), págs. 15 y 30. Sobre la *Filosofía de la Mitología* de Schelling existe una interpretación de conjunto en la obra de Jean Pepin, ya citada, *Mythe et Allégorie.* Sobre la evolución del pensamiento de Lévy Brühl a propósito de la relación entre conciencia mítica y conciencia lógico-racional, ver George Gusdorf, *Mythe et Métaphysique* (París, 1953), 3.ª parte, cap. I.

de arte, las imágenes que la forman son al mismo tiempo expresión de una realidad histórica que afecta de manera fundamental a la conducta de aquellos individuos que la viven. Como ha dicho Jaspers, la aceptación o no aceptación del mito no es una cuestión de enjuiciamiento objetivo, sino una cuestión de conciencia. El que yo acepte o no el mito depende de la manera en que esta creencia afecte a mi propia conducta o bien a la imagen más o menos clara que de mí mismo me he formado [3]. La característica del mito, dice Bultman, es que en él la realidad empírica y la realidad existencial son inseparables [4].

Estos juicios se refieren, como fácilmente puede comprobarse, más que al mito en sí, a su expresión narrativa, precisamente aquella que, como ya dijimos, a fuerza de estilización lleva ya consigo el germen de la desmitificación. Pero esta desmitificación o transformación del mito es algo que sólo puede medirse individualmente. Históricamente la narración mítica tiende a reforzar la creencia en el mito y a perpetuarlo. El mito tarda mucho en desaparecer como tal mito. Cuando la narración mítica llega a adquirir la categoría de obra de arte, es muy largo el camino que ha de seguir antes de que pueda quedar reducida a lo puramente estético. El mito es el alma de la tradición, entendida como transmisión de vivencias, y su muerte implica en gran parte la muerte de ésta. No hace muchos años que un literato y pensador hispanoamericano clamaba por «la creación de nuestros mitos» como base de una tradición auténticamente americana.

La verdadera poesía mítica, al dar a la historia comunitaria una orientación coincidente con la de cada uno de los individuos que integran esa comunidad, tiene la virtud de

3 «Myth and Religion», págs. 20 y 31.

4 «The case for demythologization», en *Myth and Christianity*, página 61, nota 1.

enraizarlos, por así decir, en esa historia, de desarrollar un fuerte sentido de comunidad, de hacer a cada uno partícipe de un quehacer común. Lo mítico tenderá a desaparecer o a transformarse sólo en la medida en que esa orientación poética subraye de tal forma su dimensión individual que ésta se eleve aun por encima de la orientación comunitaria.

Claramente puede verse la diferencia entre la narración mítica y otros tipos de narración. Toda obra poética que no tenga carácter mítico proporciona su propio criterio de credibilidad. Dentro de ella el oyente o lector ha de aceptar como real lo que allí se cuenta, juzgar su realidad con los criterios que emanan de ella misma. Se trata, por tanto, en este caso, de una credibilidad puramente formal, que deja a dicho lector u oyente en completa libertad de aceptar o no objetivamente lo narrado, con independencia del juicio que la obra misma le merezca. No así en la narración mítica, cuya eficacia depende en todo momento de que lo narrado se enjuicie objetivamente como cierto. El mito, para ser mito, ha de ser creído. Su eficacia mítica cesa en el preciso momento en que su credibilidad histórica deja de coincidir con la credibilidad formal inherente a su propia estructura narrativa.

Es evidente, pues, que para nosotros difícilmente puede ser el Poema de Mío Cid una experiencia de tipo mítico. Pero sí podemos afirmar, basándonos en nuestra moderna comprensión del mito y en las circunstancias históricas que con toda probabilidad se daban en su recitación ante los oyentes del siglo XII, que para estos oyentes tal recitación debía constituir una experiencia de ese tipo. Los hechos narrados en él, no sólo eran juzgados como expresión de una realidad histórica, sino que, además, evocaban en dichos oyentes una íntima experiencia de lo trascendente, de lo sobrenatural. Asimismo, ese Campeador cuya presencia era

ya en sí misma ritual, solemne a veces, entrañablemente humana en otras, no era un héroe cualquiera, sino un héroe sentido como «nuestro», como encarnación de aquellos valores que la comunidad de oyentes sentía como propios, a través de los cuales se identificaba a sí misma como comunidad histórica. El Cid era una figura cercana, pero en boca de su poeta se alargaba hasta enlazar, por sugerencia de sentido, con los orígenes mismos de la historia cristiana. En otras palabras, surge el mito cuando la realidad empírica cercana se transforma en realidad existencial en función o bajo el conjuro, por así decir, de esa otra realidad a la vez empírica y existencial del acontecimiento origen.

Al organizar y proporcionar una íntima coherencia a los materiales históricos recogidos por tradición oral, nuestro juglar eleva el mito popular a la categoría de obra de arte. Con esto podríamos decir que ese mito popular toma conciencia de sí mismo y se sitúa dentro de una panorámica histórica mucho más amplia. El mito popular se universaliza. Pero no se trata de una universalidad conceptual y abstracta, sino de vuelta al origen; una justificación o explicación histórica en función de un acontecimiento primordial, origen de la historia misma en la que se halla situado el pueblo. El juglar consigue esa panorámica histórica situándose, no por encima de la historia, sino en su mismo punto de partida. Consigue justificar y dar forma al entusiasmo y la fe de ese pueblo en el Campeador, no en términos ideales, sino mostrando el origen histórico, literal, de esa fe y entusiasmo.

Para nuestro poeta la historia es ante todo continuidad de sentido en el tiempo. Una mera elaboración alegórica hubiera hecho caso omiso de tantos detalles localistas, históricos, en los que se recrea la atención del juglar. Sin embargo, éste se detiene en ellos consciente de que cada uno contribuye a enraizar a su héroe en esa línea recta de la histo-

ria, cuyo origen está siempre a la vista iluminando, explicando esos detalles. El Cid del Poema no está concebido como encarnación de una serie de ideas, sino como protagonista de un acontecimiento histórico cuya lógica enlaza con la lógica del acontecimiento origen, del acontecimiento causa de la cristiandad. Sólo teniendo esto en cuenta podremos compaginar ese Cid con sabor de terruño, humano, palpable, con un Cid que es también «católico», universal, europeo.

Nuestro juglar mantiene constantemente esta doble perspectiva, moviéndose entre lo universal («original»), por una parte, y lo familiar e inmediato, por otra. Por un lado, la figura del Cid se nos aparece distanciada, remota, algo enigmática a veces, en su absoluta perfección. Por otro lado, se nos acerca, se hace entrañable. Pero nunca se despersonaliza, nunca se convierte en mero símbolo abstracto. No es que el Cid universal se adapte o se convierta al Cid de la patria pequeña. Es el mismo Cid que se aleja o se acerca a lo largo de esa línea ininterrumpida del tiempo histórico.

La personalidad del Cid poético abarca toda esa panorámica de la historia que es a la vez panorámica existencial de los individuos que la viven. En este sentido podemos decir que la intuición que nuestro poeta tiene del tiempo es una intuición de permanencia. Lo que dura, lo que permanece, es aquello que está en el origen, en la única razón de ser de las cosas, en el último porqué de los acontecimientos. El profundo impacto que la inquebrantable fidelidad del histórico vasallo hubo de producir en el juglar pudo muy bien sugerir en su sensibilidad poco común esa impresión de durabilidad mítica que sólo tienen las cosas referidas a su origen histórico. El mito, dice Jaspers, «explica en términos de origen histórico más bien que en términos de una nece-

sariedad concebida como ley universal»[5] El mundo mítico, dice por su parte Cassirer, «consigue articularse de una manera específica y verdadera sólo cuando su profundidad, por así decir, se revela a sí misma bajo forma de tiempo», o bien, «el pasado mismo no tiene un porqué: él es el porqué de las cosas»[6].

* * *

Sin embargo, al lado de ese tiempo sentido como permanencia, tiempo interior también, cuyo contenido es la personalidad misma del héroe que se retrotrae desde lo inmediatamente concreto hasta el origen o explicación del sentido de esa concreción; al lado de este tiempo, repito, existe en el Poema un indudable sentido de movimiento, una fuerte impresión de dinamismo. Todo cambia en torno al héroe. Es como si el Campeador cabalgara constantemente por un tiempo crepuscular, tiempo luz, por una parte, dentro del cual todo se funde en un sentido único apareciéndose la historia por entero desde su origen, y, por otra parte, un tiempo inestable en el que las cosas se suceden ininterrumpidamente, brillando sólo un momento para desaparecer en seguida sin que jamás vuelvan a repetirse.

La honda y vigilante mirada del Cid, manifestación externa de su intensa vida interior, es la imagen central de aquel tiempo luz, tiempo de permanencia inalterable; el camino, el incesante cabalgar del exilio, es la expresión exacta de esa otra vertiente poética del Cantar, la que muestra la radical inestabilidad, el estado precario de esa inmediatez de la

---

5 «Myth and Religion», pág. 15.

6 *The philosophy of symbolic forms. Vol. II: The mythical thought* (New Haven, 1955), págs. 105 y 106. «The function of myth —dice Malinowski (*op. cit.*, pág. 125)— ... is to strengthen tradition and endow it with a greater value and prestige by tracing it back to a higher, better, more supernatural reality of initial events».

historia cotidiana, de los lugares y las cosas que todos viven y conocen a diario.

Si por una parte nuestro Cantar se asienta en lo mítico, por otra, como ya se ha dicho, es como un anticipo o precursor de la novela moderna, de la gran novela realista. Creo que la expresión poética de esa superación de lo mítico hay que buscarla en la inestabilidad de todo aquello que afectivamente nos toca más de cerca, de lo entrañablemente familiar y cotidiano; en esa necesidad constante de buscar el pan de cada día siempre un poco más lejos, en una tierra que siempre nos es extraña.

Es evidente que, visto de esta forma, el Cantar ofrece extraordinarias posibilidades líricas para una sensibilidad moderna. Intuiciones de esa poesía desnuda y escueta que hace íntimas las cosas con sólo nombrarlas. Siguiendo el cabalgar del Cid por esos pueblos de Castilla que aparecen y desaparecen entre albores y sombras de crepúsculo, entre cantos de maitines y cantar de gallos; cabalgando al lado de esa figura serena y dolorida que avanza sin cesar, sin que jamás sepamos por adelantado cuál será la próxima etapa; al lado de una figura que traza una trayectoria irreversible, como animada por una luz interior o una necesidad interna de caminar, uno siente la irreprimible impresión de que esos pueblos y caminos de Castilla ya habían sido descubiertos mucho antes de que Machado nos dijera, caminando también por ellos y por sus crepúsculos:

> Caminante, no hay camino;
> se hace camino al andar.

Los caminos del Cid, sin embargo, no son los caminos de Machado, ni unos *Holzwege* heideggerianos. Esas posibilidades latentes del Poema no pueden hacernos olvidar la dimensión comunitaria que tiene en él el tiempo humano,

tanto en su permanencia como en su fugacidad. No se trata de un tiempo de soledad interior, sino de un tiempo de espera. El Cid vive con y para los suyos. El desgarre que produce su partida es un desgarre en el seno mismo de la comunidad. Los peligros con que se enfrenta no son los que acechan a un individuo en soledad interior, sino los mismos que acechan a toda la comunidad. Hasta la incertidumbre de su futuro adquiere una dimensión comunitaria al dar expresión a esa incertidumbre histórica que amenaza a toda comunidad en vías de hacerse, con fronteras fluctuantes y en lucha. El Cid sufre, pero jamás está solo en su sufrimiento. El personalismo del Poema, no lo olvidemos, no es el personalismo individualista de un yo que necesariamente se pierde «en un laberinto de espejos», sino el personalismo de un nosotros. Tanto los sufrimientos como las alegrías del héroe se transforman por medio del gesto en movimientos rituales que conjuran, por así decir, los sufrimientos y las alegrías de la comunidad que lo contempla.

Hechas estas salvedades, conviene subrayar de nuevo la existencia de una dimensión lírica en el Poema. En esta conjunción de lo épico-mítico y lo lírico radica su modernidad, su carácter de precursor. «La épica —dice Ortega— no es ni triste ni alegre: es un arte apolíneo, indiferente, todo él formas de objetos eternos, sin edad, extrínseco e invulnerable». Por el contrario, «el lirismo es una proyección estética de la tonalidad general de nuestros sentimientos»[7]. Ortega pensaba aquí más bien en la épica griega. Basta leer con mínima atención el Poema para comprender cuán lejos está su arte de ser apolíneo e indiferente. Se puede palpar en él una cierta tonalidad de sentimientos, la dimensión subjetiva de esos valores comunitarios. Y esto es precisamente su gran

[7] *Meditaciones del Quijote*, ed. Austral, pág. 140.

novedad, es decir, su mayor novedad con respecto a los restantes poemas épicos hasta ahora conocidos.

Tal vez esto último necesite de mayor aclaración. Naturalmente, Ortega no podía desconocer que en toda obra épica, aun en aquellas como la griega, en que más se acusa su carácter mítico, existen sentimientos, fuertes pasiones, la de un Aquiles, por ejemplo, o, más cerca de nosotros, la de un Roland. Pero el valor estético de estos sentimientos, de estas pasiones, no consiste en ser «una proyección de la tonalidad general de nuestros sentimientos». Son sentimientos y pasiones los de las grandes obras épicas que, desde luego, podemos reconocer, pero que, en el fondo, no son los nuestros, no están pensados ni concebidos a imitación de los nuestros. He aquí cómo lo explica Ortega: «leyendo la *Ilíada* no se nos ocurre congratular a Homero porque su Aquiles es efectivamente un buen Aquiles, un perfecto Aquiles, y una Helena inconfundible su Helena. Las figuras épicas no son representantes de tipos, sino criaturas únicas. Sólo un Aquiles ha existido y una sola Helena» (pág. 115, ed. cit.). No son, pues, ni intentan serlo, personajes, pasiones, sentimientos «realistas». Lo lírico, por el contrario, tal como hoy lo entendemos, es justamente esa vertiente interior por la que se desliza poco a poco el realismo en la literatura narrativa, es decir, como una proyección de nuestra intimidad frente al espectáculo, primero mítico y luego «realista», que nos ofrece la vida. Pero «¿qué haría con [la palabra realismo] un griego si la deslizáramos en su alma? Para nosotros, real es lo sensible, lo que ojos y oídos nos van volcando dentro; hemos sido educados por una edad rencorosa que había laminado el universo y hecho de él una superficie, una pura apariencia. Cuando buscamos la realidad buscamos las apariencias. Mas el griego entendía por realidad todo lo contrario: real es lo esencial, lo profundo y latente; no la aparien-

cia, sino las fuentes vivas de toda la apariencia. Plotino no pudo nunca determinarse a que le hicieran un retrato, porque era esto, según él, legar al mundo la sombra de una sombra» (pág. 112).

Esto no quiere decir que no se encuentren en la épica, y especialmente en la griega, tal vez por más mítica, minuciosas referencias a objetos y detalles de la máxima actualidad para los oyentes. Pero dejemos que el mismo Ortega nos explique el proceso: «Homero cree que las cosas acontecieron como sus hexámetros nos refieren: el auditorio lo creía también. Más aún: Homero no pretende contar nada nuevo. Lo que él cuenta lo sabe ya el público, y Homero sabe que lo sabe. Su operación no es propiamente creadora y huye de sorprender al que escucha. Se trata simplemente de una labor artística, más aún que poética, de una virtuosidad técnica. Yo no encuentro en la historia del arte otra intención más parecida a la que llevaba el rapsoda que la resplandeciente en la puerta del baptisterio florentino lograda por Ghiberti. No son los objetos representados lo que a éste preocupan, sino que va movido por un loco placer de representar, de transcribir en bronce figuras de hombres, de animales, de árboles, de rocas, de frutos.

Así, Homero. La mansa fluencia de la épica ribera, la calma rítmica con que por igual se atiende a lo grande y lo pequeño sería absurda si imaginásemos al poeta preocupado en la invención de su argumento. El tema poético existe de una vez para siempre: se trata sólo de actualizarlo en los corazones, de traerlo a plenitud de presencia. Por eso no hay absurdo en dedicar cuatro versos a la muerte de un héroe, y no menos que dos al cerrar de una puerta. El ama de Telémaco

salió del aposento; del anillo de plata tirando,
tras sí cerró la puerta, y afianzó la correa del cerrojo».

(*Odisea*: I. 441-42).

Todas estas observaciones de Ortega pueden, en lo sustancial, aplicarse perfectamente al caso de nuestro Cantar, en especial por lo que se refiere a la concepción que nuestro juglar podía tener de la realidad, que no era precisamente el concepto de objetividad histórica de un historiador moderno. Sin embargo, algo fundamental ha cambiado en la Edad Media cristiana con respecto a la *atención* que merece esa apariencia de realidad, esa realidad aparencial, empírica, cotidiana. Por su carácter aparencial, el rapsoda griego se desinteresa de esa realidad, no le interesa en sí misma, sino sólo como vehículo narrativo que actualice en el corazón de sus oyentes la «plenitud» épico-mítica de su tema. Para nuestro juglar, sin embargo, esa realidad empírica y cotidiana, que, desde luego, no es la realidad auténtica, tiene, no obstante, un valor *subjetivo* como expresión de vivencias y sentimientos capaces de darnos la tonalidad íntima de una personalidad. Es una realidad aparencial, y, precisamente por ello, cambiante y movediza, a diferencia de la auténtica realidad latente e inmutable; pero ese cambio, esa constante transición, no deja indiferente al hombre, sino que, por el contrario, es un cambio que entraña dolor o gozo. Dolores y gozos que no son sino expresiones externas de una vida interior que toca en su vértice, por así decir, el mundo de lo inmutable y eterno.

Esta «subjetivación» de lo mítico entraña ante todo una nueva vivencia del tiempo. En la pura narración mítica, todas esas cosas cotidianas, todo ese mundo de lugares conocidos, etc., ha de entenderse como un mundo «puesto entre comillas», que no es, aunque lo parezca, un mundo empírico

y sometido al fluir del tiempo, sino un mundo que acontece realmente en un tiempo estable, en un tiempo que *no es*, es decir, que no es un ahora, sino que ha sido, y ha sido de una vez por todas, sin que el carácter empírico de la realidad cotidiana afecte en absoluto a la vivencia de ese tiempo estable. La conciencia mítica, aun en su contacto con la realidad más cercana y palpable, vive como suspendida y nutriéndose por completo de ese tiempo que no pasa. Hasta esa actualización del mito por obra del rapsoda no es la actualización en un tiempo presente de lo que ocurrió en el pasado, sino un afianzamiento del pasado en el corazón de sus oyentes, un afianzamiento que impide precisamente que el ahora perturbe o destruya la estabilidad continuada del pasado.

El Poema de Mío Cid, por el contrario, comienza, como ya decíamos al principio, por poner de manifiesto un doloroso ahora, un auténtico y genuino *ahora,* porque en él surgen, de manera genial, las cosas cotidianas y entrañables, la realidad viva de los nombres de lugar. Todo ese mundo que nos rodea adquiere de pronto una tonalidad afectiva en su mismo aparecer, en su mismo carácter aparencial y fugitivo. El pasado mítico no sólo se repite a sí mismo, sino que realmente se actualiza, se hace presente. Esto es ya el anuncio de una nueva sensibilidad, de una nueva forma de vivir el tiempo humano.

LA SUPERACIÓN DE LO MÍTICO

La conciencia mítica, asentada en un tiempo de permanencia, está, como ya hemos dicho, orientada hacia el pasado. El acontecimiento original es la base real, existencial, y la explicación última de toda situación histórica presente que de alguna manera afecte la estabilidad de la vida comunitaria[1]. De ahí el carácter necesariamente comunitario del

---

[1] Es decir, una situación que de alguna manera ponga a prueba la continuidad o permanencia de ese tiempo histórico. El mito surge como un movimiento de repliegue hacia esa continuidad, un aferrarse de nuevo al origen cuando por alguna razón se conmueven los fundamentos de la vida cotidiana. La inseguridad, «insécurité ontologique», como la llama Gusdorf, está en la base misma del nacimiento del mito: «La vie primitive en sa simplicité apparaît faussement au civilisé comme l'amitié de l'homme avec une nature prochaine... En fait, dès les origines humaines l'harmonie est déjà rompue. L'acte de naissance de l'humanité correspond à une rupture avec l'horizon immédiat. L'homme n'a jamais connu l'innocence d'une vie sans fêlure. Il y a un péché original de l'existence. Le mythe gardera toujours le sens d'une visée vers l'intégrité perdue, et comme d'une intention restitutive». (*Mythe et Métaphysique*, 12-13). Para el salvaje, naturalmente, esa inseguridad se presenta en forma muy distinta a como podía presentarse en la España del siglo XII. Para aquél se tratará, sobre todo, de asegurar las cosechas, de protegerse contra la intemperie o las fieras, etcétera. A este respecto dice Malinowski: «We find magic wherever the elements of chance and accident, and the emotional play between hope and fear have a wide and extensive range». (*Myth and Prim. Psy.* pág. 110). Esto ya lo comprendió Vico en su análisis sobre el nacimiento

tiempo mítico. «Le temps [mythique] n'a de réalité qu'à l'échelle communautaire»[2], dice G. Gusdorf. Toda orientación de los valores, del panorama existencial de esa comunidad, hacia el futuro, llevará necesariamente consigo un afianzamiento progresivo y cada vez más patente de la dimensión individual de esos valores. El futuro es lo inestable, lo no ordenado todavía, una amenaza constante de incertidumbre. Enfrentarse con él, darle una orientación, un sentido, supone individualizar ese tiempo comunitario de permanencia; trasplantar al terreno propio del individuo la seguridad orientada hacia el pasado propia de la comunidad. Lo mítico deja progresivamente de ser mítico en la medida en que el individuo siente íntimamente suyos aquellos valores y creencias que son el fundamento de la comunidad. Esta, por así decir, eclosión de la conciencia mítica, esta apertura hacia el futuro, es precisamente lo que intuye nuestro poeta en la figura de su héroe. La imagen central de esa intuición de futuro, como ya hemos apuntado, es el caminar del Cid o, mejor dicho, el exilio del Cid pensado y entendido como camino, no como mero desplazamiento o incesante vagabundeo, sino como movimiento orientado

---

del sentimiento religioso en el hombre, descubrimiento que él realiza, no tras largas expediciones antropológicas, sino «dentro de las modificaciones de nuestra propia mente humana». «Come si vede, perciò, il timore è strettamente connesso col sorgere della prima religione, che, solo dopo avere sperimentato tutte le angoscie e tutti gli ineffabili smarrimenti, diventa certezza. Non si tratta... di un timore esterno, che altri operi sul nostro spirito... ma tutto intimo, scaturiente del profondo della nostra coscienza, come crisi». (Ver Silvestro Banchetti, *Il Significato Morale dell' Estetica Vichiana*, Milán, 1957, pág. 106.) Como espero demostrar en lo que sigue, la superación de lo mítico por parte de nuestro juglar consiste precisamente en planear y desarrollar la ejemplaridad del Campeador de cara constantemente a esa incertidumbre del futuro. El hacer que el Cid logre con su esfuerzo *cambiar la orientación del tiempo humano.*

2 *Ob. cit.*, pág. 69.

en una dirección determinada. El exilio orientado hacia su fin, que no es una vuelta al punto de partida, sino la llegada a un reino nuevo. En una palabra, la superación del exilio sobre la base de su misma continuidad de orientación. El gran acierto de nuestro juglar consistió en imprimir a la trayectoria espacial del exilio la continuidad interior del héroe que la recorría.

En su interesante trabajo sobre el *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid»*, el profesor Gilman habla de «una ininterrumpida continuidad del tiempo, como un rollo de pergamino que se desplegase», refiriéndose a la impresión que produce en el lector el desarrollo temporal del exilio. La descripción me parece excelente, aunque aquí pretendo examinarla desde una perspectiva distinta a la adoptada por el profesor Gilman. No me interesa tanto describir la impresión en sí como examinar su sentido dentro de la problemática del tiempo que hasta aquí hemos venido planteando.

Desde esta perspectiva, eso que el profesor Gilman explica como «trueque narrativo de tiempo por espacio» se nos aparece precisamente con un sentido inverso, es decir, como una especie de espiritualización, de temporalización del espacio [3]. Lo que es estático se hace dinámico. Lo que sólo se da en su estar pasivo termina por orientarse, por adquirir un sentido y, por tanto, un valor humano, al irse descubriendo en ello, en ese paulatino desplegarse, nada menos que la personalidad del héroe [4].

---

3 Utilizo aquí los términos tiempo y espíritu en el sentido bergsoniano, es decir, pensando en el tiempo como característica existencial del espíritu.

4 Es decir, lo característico de este tiempo no es que pueda «nombrarse» con nombres de lugar, como afirma el profesor Gilman, sino que pueda explicarse en términos de acción y, por consiguiente, de intención. Un tiempo que surge, no como continuidad de percepción,

Si comparamos la forma en que se da el espacio en el *Poema* y en la *Chanson de Roland*, por ejemplo, la diferencia salta a la vista desde los primeros versos de esta última. En la primera escena se nos presenta al emperador Carlos en España, donde ya lleva siete años y ha conquistado todas sus ciudades, excepto Zaragoza, dominada por el rey Marsil. Inmediatamente nos trasladamos a esa Zaragoza, donde el rey Marsil tiene su consejo de guerra y donde Blancandrín expone la idea de convencer al emperador de que vuelva a Francia, a Aix, adonde le seguirá Marsil con los suyos para la fiesta de San Miguel. En seguida se nos especifica que el emperador se encuentra asediando a Córdoba, con lo cual, y desde un principio, se nos ha delineado perfectamente todo el espacio sobre el que transcurrirá la acción del poema. Algo muy parecido, aunque no tan exacto, podríamos decir del Poema de Sigfrido. En él, la presentación de los principales personajes, Krimilda en Burgundia y Sigfrido en Nederlandia, delimita también en gran parte el marco espacial de la acción. En la Odisea, la acción se presenta como ocurriendo simultáneamente en el lugar donde se encuentra Ulises y en su punto de destino, Itaca. Más parecido a nuestro poema es, en este sentido, el de Virgilio, aunque también desde los dos primeros versos («Arma virumque cano, Trojae qui primus ab oris / Italiam, fato profugus, Laviniaque venit / Litora») se nos da el principio y el final del espacio que ha de recorrer Eneas. La incertidumbre de éste está perfectamente compensada con el perfecto conocimiento que de su trayectoria tienen los dioses que lo guían en todo momento.

---

sino como continuidad de intención. Es la acción intencional del héroe la que hace surgir el espacio y no viceversa.

Compárese con esto el mandato del ángel a Mío Cid en el momento de salir de Castilla: «Cavalgad, Çid, el buen Campeador, / ca nunqua en tan buen punto cavalgó varón». ¿Cabalgar, a dónde? No lo sabemos. El mandato es simplemente cabalgar. De acuerdo con esto se comporta el Cid. Al abandonar Cardeña, se despide del abad don Sancho, y dice Alvar Fáñez: «Si viéredes yentes venir por connusco ir, abbat, / dezildes que prendan el rastro e pienssen de andar, / ca en yermo o en poblado poder nos han alcançar». No cabe mayor indeterminación. Alvar Fáñez no hace sino anticipar a los futuros seguidores del Cid el mandato que este mismo recibirá del ángel: el que quiera seguirle, que cabalgue, que eche a andar, que ya lo encontrará. Al despedir a Minaya con el primer presente para el rey, la indeterminación frente al futuro continúa:

A la tornada si nos falláredes aquí,
Si non, *do sopiéredes que somos, idnos conseguir*.
Por lanças e por espadas avemos de guarir,
Si non, en esta tierra angosta non podriemos bivir. (832-35).

Ya ha vendido Alcoçer, ha metido en paria a Zaragoza y continúan sus triunfos:

Sonrrisós el caboso, que non lo pudo endurar:
'ya cavalleros, dezir vos he la verdad:
qui en un logar mora siempre, lo so puede menguar;
cras a la mañana penssemos de cavalgar,
dexat estas posadas *e iremos adelant'*. (946-950).

Al comienzo del segundo cantar, el Cid se acerca ya a las tierras de Valencia. Por primera vez el poeta nos anuncia en términos generales la dirección en que se están desarrollando y se van a desarrollar las conquistas: «Contra la mar salada conpeçó de guerrear; / a orient exe el sol, e

tornós a essa part»[5]. Por primera vez también, y después de la toma de Murviedro, la meta final del Cid se nos da de forma indirecta: «Dentro en Valençia non es poco el miedo» (1097). El héroe, sin embargo, aún guarda silencio sobre sus planes últimos de conquista. Al igual que en Castejón o en Alcocer, la batalla con el enemigo no encuentra otra explicación que la necesidad de caminar y luchar que pesa sobre un exiliado:

> Oíd, mesnadas, sí el Criador vos salve!
> Después que nos partiemos de la limpia cristiandad,
> —non fo a nuestro grado ni nos non pudiemos más—,
> grado a Dios, lo nuestro fo adelant.
> Los de Valencia, çercados nos han;
> si en estas tierras quisiéremos durar,
> firmemientre son estos a escarmentar. (1115-1121).

A cada nueva conquista del Cid en las cercanías de Valencia aumenta el desasosiego dentro de la ciudad. Así, después de tomar Çebolla «e quanto que es i adelant; miedo an en Valençia que no saben qué se far» (1155). Toman Peña Cadiella y «non es con recabdo el dolor de Valençia» (1166). El silencio del Cid contrasta notablemente con la inminencia de la conquista final.

En todo esto es evidente la pericia narrativa del juglar, que sabe mantener en tensión hasta el último momento el interés de sus oyentes. No cabe duda, el silencio del Cid con respecto a sus planes futuros de conquista forma parte de este artificio narrativo. Pero de rechazo, y esto es lo que aquí nos interesa, ese silencio, unido a la constante y única explicación que el Cid da de sus acciones, nos muestra claramente la continuidad de una línea temática que comienza con las palabras de Minaya al abad Sancho y el subsiguiente

---

5 Ver *supra*, pág. 110 y sigs.

mandato del ángel, y termina con la conquista del reino de Valencia, meta geográfica del exilio.

Cuando el Cid sale de Castilla, siente, por una parte, el dolor de la separación, y por otra, la inquietante incertidumbre del futuro. A medida que avanza el tiempo del exilio y ese silencio del Cid contrasta cada vez más con la inminencia de sus conquistas, se nos hace patente la estrecha relación que existe entre la íntima y constante vivencia del exilio y esa incertidumbre. Cuando el Cid repite una y otra vez que lucha porque como exiliado no tiene otra alternativa, no sólo nos está dando una explicación de su conducta, sino que define a ésta en términos de urgencia, de inevitabilidad, y esa urgencia, esa inevitabilidad, son la manera de vivir el presente cuando el futuro se siente como algo radicalmente problemático. La terminación del exilio depende exclusivamente de la voluntad real y no de esta o aquella conquista. En tanto el rey no lo dé por terminado, el Cid continuará siendo un exiliado por más poder que tenga, y, mientras sea un exiliado, el futuro será siempre para él algo incierto. Quiere esto decir que dicha incertidumbre no está vista como algo puramente físico, circunstancial u objetivo, sino como algo íntimo, «tutto intimo —en las palabras de S. Banchetti—, scaturiente dal profondo della nostra coscienza, come crisi». La actualidad del mito del Cid tal como está concebida por nuestro juglar es un poner a prueba la vigencia del mito mismo, someter a éste a la única prueba del tiempo humano.

El Cid es arrancado de su tierra y colocado de cara a la incertidumbre. Acepta el exilio a sabiendas de lo que éste significa. A partir de entonces no existirá para él otro tiempo que el presente. El futuro no depende de él, sólo le será dado como recompensa y en la medida en que él sea capaz

de mantener intacta su personalidad frente a esa incertidumbre.

Se abre, pues, la trayectoria del Cid como una trayectoria del tiempo presente. Surgen en ella los nombres de lugar: Castejón, Alcocer, el Poyo, etc. Surgen y desaparecen como una serie de instantáneas iluminadas brevemente por la luz del Campeador. Se ha hablado del efecto cinematográfico que produce el desarrollo de la acción en el Cantar [6]. Nada más exacto. El foco de luz es el Cid mismo, que no se mueve en función de esos lugares (ninguno de ellos forma parte de un plan preconcebido; ninguno, podríamos decir, hace su aparición por derecho propio). Frente a ellos no cambia nunca la luz interior que anima al héroe. Esta luz no «se detiene» en unos más que en otros. Todos surgen por la misma razón, porque el Cid se define a sí mismo como el echado de Castilla. En este sentido podemos hablar de un movimiento continuo y uniforme. Lo importante es recordar que tanto la continuidad como la uniformidad del movimiento están dadas en función de la luz interior del héroe. Naturalmente, aquí falla un tanto la comparación cinematográfica si no entendemos de antemano ese fenómeno de la «iluminación» como otorgamiento de sentido, y que este sentido es ya de por sí algo dinámico.

Para llevar hasta sus últimas consecuencias temáticas esta impresión «cinematográfica», deberíamos también desarrollar nuestro razonamiento a la inversa: es decir, sin Castejón, sin Alcocer, sin el Poyo, etc., no brillaría ante nosotros la luz del héroe. Ahora bien, como esa luz sólo es tal en cuanto es estable, en cuanto es capaz de mostrar su continuidad, se hace de todo punto necesario que cada uno de esos lugares no sólo surja, sino, sobre todo, que pase y des-

6 Ver Luis Cortés y Vázquez, «Ritmo, color y paisaje en la Chanson de Roland y en el Poema del Cid», BBMP, XXX (1954), págs. 111-170.

aparezca. La imponente y ejemplar figura del Campeador se levanta sobre la fugacidad, la radical inestabilidad de todo aquello que lo rodea. La lección del exilio en su comienzo muestra la inestabilidad de todo ese mundo cotidiano y entrañable. Esa lección proyecta su vigencia, su sentido, en cada uno de los momentos de la trayectoria. El tiempo del Poema se nos aparece como «una continuidad ininterrumpida..., como un rollo de pergamino que se desplegase» porque mantiene en todos sus momentos una orientación constante al ser vivido intensamente por el Cid.

La lección moral que de todo esto se desprende es evidente: integridad y permanencia del espíritu frente a la caducidad de los bienes materiales (lo cual no significa en modo alguno desprecio por las riquezas y el poder). El Cid se aprende la lección desde un principio y no la olvida nunca. Porque el Cid sabe que su triunfo final depende precisamente de que no olvide la lección aun en sus momentos de mayor gloria y poder.

También podemos ahora comprender mejor el sentido que tiene la «vigilancia» del Campeador, su continuo estado de alerta. A primera vista puede parecer paradójico que un héroe tan calculador y precavido no planee por adelantado el curso de su actividad, determinando claramente sus objetivos de conquista. Aun la de Valencia sólo se anuncia cuando el Cid se encuentra ya literalmente ante sus muros. Parece como si éste hubiese sido arrastrado por la misma fuerza de las circunstancias. Y en cierto sentido así es, en efecto. Todos los actos externos del Cid se presentan, en cierto modo, como inevitables. Es más: ya hemos visto cómo éste tiene un interés especial por hacer ver a los suyos la inevitabilidad de lo que han de hacer[7]. Sin embargo, en ese de-

[7] Ver *supra*, pág. 85, el episodio del cerco de Alcocer por Fáriz y Galve.

jarse llevar radica precisamente el secreto de superación de esas circunstancias. El Cid toma Castejón, Alcocer, etc., hasta la misma Valencia, por ser el echado de Castilla, es decir, porque de no ser esos lugares tendrían necesariamente que ser otros. Lo importante es saber enfrentarse con las circunstancias, no precisamente con éstas o aquéllas.

La vigilancia del Cid está íntimamente ligada a este desprendimiento con respecto a lo que le rodea. Su vigilancia consiste en no dejarse atrapar por todo aquello que es frágil y perecedero. Es la vigilancia del espíritu que nuestro poeta intuye en su más profunda problemática existencial, su enfrentamiento con el futuro. El espíritu sólo triunfa en la medida en que es capaz de subsistir ante la incertidumbre del mañana. Ésta es la gran prueba del Cid y la más alta expresión del genio poético de nuestro juglar: el haber intuido, en ese desgarre doloroso del pasado que se separa, el tremendo problema del futuro.

Como decíamos antes, el Poema no se puede comprender en toda su amplitud sin tener en cuenta esa maravillosa intuición del tiempo humano. La verdadera misión del Cid consiste en restablecer la continuidad de ese tiempo, que ha sido quebrada por el hecho del exilio. En otras palabras, afianzar la permanencia del espíritu. De rechazo, al orientar la permanencia del tiempo hacia el futuro, nuestro juglar consigue descubrir la dimensión puramente individual, subjetiva, de ese tiempo. El Cid, en su exilio, logra mostrar lo que supone para un individuo mantener intacta dentro de sí la continuidad de los valores que sirven de fundamento a toda una comunidad. El juglar, como hombre de su época, hace de la fidelidad o lealtad del vasallo hacia su señor el común denominador de toda la seguridad colectiva. Pero, afortunadamente para la literatura, esa seguridad colectiva no está vista como un problema político, sino como el más

grande y fundamental de los problemas humanos. Esos valores comunitarios no están ahí para combatir la anarquía, sino la incertidumbre.

Íntimamente ligado a esta incertidumbre, como ya hemos apuntado, se percibe con fuerza a lo largo de todo el exilio un sentimiento de urgencia. Todos esos lugares nombrados, no sólo pasan, sino que pasan de prisa. Es éste un fenómeno que el profesor De Chasca, entre otros, ha puesto claramente de relieve. Expresiones como «mesuraremos la posada», «penssemos de cavalgar», «non lo tardó el que en buen ora nasco», «non lo detardava», figuran seguramente entre las expresiones de uso más común en toda esa primera parte.

Nuestra exposición quedaría manca si no intentáramos situar estos conceptos de vigilancia y de urgencia dentro de su adecuado marco histórico. La intuición de nuestro poeta no se produce en un vacío, sino lógicamente relacionada con un tipo histórico de vida y costumbres. Las imágenes poéticas que de forma más bella y contundente ponen de manifiesto esa urgencia del cabalgar son indudablemente las que pudiéramos llamar imágenes matutinas, el «crebar de albores», el «alba de la man», el «canto de los gallos», los «toques de maitines», ese triunfo constantemente repetido, constantemente anunciado de la «claritas» del nuevo día sobre la oscuridad de la noche, la constante superación del sopor de los sentidos ante la urgencia de un quehacer siempre renovado [8]. La silueta del Cid se nos aparece una

---

[8] Por supuesto que sobre la belleza de esas imágenes no es unánime la concurrencia de criterios. Así, por ejemplo, Joaquín Artiles ve la cosa de muy distinta manera: «Este sentido estratégico, o simplemente cronológico, siempre apoético..., tiene la contraposición simétrica, monótona a fuer de repetida, de los elementos *día* y *noche*, o *noche* y *mañana*, que suceden en los dos hemistiqiuos de tantos

y otra vez como asomando por encima de un otero al clarear del alba. Aparte de la significación metafísica de esta «claritas» que aureola la figura del héroe, a nosotros nos interesa ahora imaginar el contexto cotidiano y palpable del cual fluyen naturalmente estas imágenes.

Difícil se hace pensar en esos campos castellanos del siglo XII, salpicados de ínfimos pueblecillos, sin ver surgir aquí y allá la torre románica de un convento, un monasterio, una iglesia cualquiera. Las campanas de esas torres marcan y ordenan con su sonido el vivir cotidiano de los vecinos. Ellas los despiertan y ellas señalan la hora del regreso. Ellas difunden, por así decir, sobre esos pueblecillos su espíritu monástico. Si hubiera que buscar el origen histórico de esas que he llamado imágenes matutinas del Cantar, inútil sería acudir al tópico literario. Mucho más cerca de ellas están esos antiguos salmos de maitines, sin los cuales se hace difícil comprender la emoción y el sentido de los «albores» cidianos. Cantos tales como:

Surgamus ergo strenue, Gallus iacentes excitat Et somnolentos increpat.
Auferte, clamat, lectulos, Aegro sopore desides,
Castique, recti ac sobrii, Vigilate, iam sum proximus...
Tu, Christe, somnum discute, Tu, rumpe noctis vincula.
Ecce iam noctis tenuatur umbra, Lux et aurorae
rutilans coruscat.
Nox et tenebrae et nubila, Confusa mundi et turbida,
Lux intrat, albescit polus, Christus venit, discedite [9].

El presentimiento de luz que viene con el canto de los gallos es una invitación a actuar, a sacudir la materia y asir la nueva oportunidad que brinda cada día. El humilde cam-

---

versos». O bien, el canto de los gallos «de puro valor cronológico». (*Paisaje y Poesía en la Edad Media.* La Laguna, 1960, págs. 19 y 22).

9 Ver J. M. Hanssens, S. J., *Nature et Genèse de l'Office des Matines. Analecta Gregoriana.* LVII (Roma, 1952), págs. 28 y 29. Puede ver-

pesino castellano del siglo XII vivía cada día la urgencia trascendente de su quehacer tanto como el hombre de hoy pueda vivir la urgencia absurda de su trabajo.

En la *Regla* de la orden benedictina, que tan extraordinaria influencia tuvo en la Edad Media, se leen las siguientes palabras del monje de Monte Casino:

> Et si fugientes gehennae poenas ad vitam volumus
> pervenire perpetuam,
> dum adhuc vacat et in hoc corpore sumus et haec omnia
> per hanc lucis vitam vacat implere,
> currendum et agendum est modo, quod in perpetuo
> nobis expediat [10].

Para comprender dentro de su contexto histórico la urgencia del Cid, es decir, para comprender cómo y por qué es ejemplar dicha urgencia, nos interesa destacar muy especialmente ese significativo «dum adhuc vacat... currendum et agendum est modo». Estas palabras definen perfectamente el «ritmo» a que debe actuar el auténtico *miles Christi*. No podemos detenernos a examinar el sentido existencial de esta urgencia. Baste decir que más que de un imperativo moral, puramente normativo, se trata de un modo, una manera, de vivir o experimentar la realidad del espíritu dentro de la realidad empírica en la que necesariamente estamos enraizados.

Incertidumbre del mañana, trayectoria providencial, es decir, basada en el propio esfuerzo, pero orientada en última instancia por la guía de la providencia; serenidad, por tanto, y confianza en ese caminar ininterrumpido, urgencia del

---

se tambiĕn, como complemento útil, el trabajo de Ursmer Berlière, *L'ascèse bénédictine des origines à la fin du XII^e^ siècle, Essai Historique* (París, 1927).

[10] Ed. R. Hanslik, Viena, 1960, pág. 8.

caminar. He aquí los rasgos fundamentales que determinan el carácter ejemplar del exilio, ejemplaridad que coincide con la ejemplaridad humana del héroe.

Las circunstancias históricas en las que se desarrolla la figura del Campeador no están vistas por el poeta como unas circunstancias cualesquiera, sino como la circunstancia humana por excelencia. De la misma manera que existe para él un prototipo de hombre, un justo, existe también una «condición» humana típica, un condicionamiento humano básico: el del exilio. El exilio es la manifestación ética del tiempo humano para el hombre medieval. La íntima experiencia del tiempo, el dolor y el gozo humanos, sus cambios, sus transformaciones, lo que pudiéramos llamar su constante metamorfosis, son las características básicas de esa condición de exiliado.

Si quisiéramos apurar históricamente la fuente u origen de esa visión del tiempo como exilio, tendríamos que acudir por necesidad a la «figura» del Éxodo bíblico con sus repetidas voces de centinela alerta (*quid de nocte custos!*) y su diario caminar bajo la guía de la providencia, una providencia que no permite a los caminantes acumular hoy para mañana, un caminar que es también ininterrumpida sucesión de días y de noches.

No cabe duda de que el exilio del Cid sigue muy de cerca *el sentido del Éxodo bíblico.* Es natural que así sea. Difícilmente podía un hombre del siglo XII concebir la ejemplaridad moral de un exilio cualquiera sin traer a colación, de manera más o menos consciente, las características del exilio por excelencia, el exilio existencial del cristiano, pensado y modelado de acuerdo con el simbolismo bíblico del Éxodo. La Edad Media, o más exactamente el pensamiento patrístico, se encuentra literalmente saturado de interpretaciones y comentarios en torno a esta «figura» central en el pensa-

miento cristiano (y aun no cristiano, puesto que ya se encuentra desarrollada e interpretada por Filón). Últimamente se ha demostrado que la obra cumbre literaria del pensamiento medieval, esa especie de *Summa* que es la *Divina Comedia,* se estructura precisamente en torno a la «figura» del Éxodo [11]. Pero no nos detendremos en el estudio de estas interpretaciones y comentarios, porque el exilio del Cantar no es una alegoría del Éxodo, a no ser que modifiquemos de forma sustancial nuestro concepto de la alegoría poética. Si penetramos profundamente en el espíritu del exilio cidiano, podremos reconocer ciertas características fundamentales del Éxodo bíblico. Pero si tomamos a este último en su pura expresión narrativa, con todo el atavío de elementos simbólicos que integran esa expresión, será entonces muy difícil calcar sobre él el exilio de nuestro héroe.

El fuerte sentido de inmediatez histórica que de manera inconfundible se respira a lo largo del Cantar, y que aquí hemos adoptado como base de nuestro estudio, es, como ya hemos indicado, incompatible con lo que hasta ahora se ha venido entendiendo por alegoría. No se vive el mito como se vive la alegoría. El simbolismo del Poema no es un simbolismo formalista, un fenómeno de técnica narrativa, sino el simbolismo típico de las grandes obras de arte, aquel que nace, no de manera artificial, sino por expansión de sentido. Ahora bien, muy otra sería nuestra conclusión si, separando al Éxodo bíblico de toda esa ingente literatura posterior que lo analiza e interpreta alegóricamente (es decir, de manera racional y sistemática), pensáramos más bien en el

---

11 Ver Charles S. Singleton, «In exitu Israel de Aegypto», *Annual Report of the Dante Society,* 1960, págs. 1-24; también Dustan J. Tucker, O. S. B., con el mismo título en *The American Benedictine Review,* XI, 1960, págs. 43-62.

«mito del Éxodo», en su valor como profunda toma de conciencia del drama a la vez individual y colectivo, trascendente, de un pueblo o de la humanidad misma. Pensada de esta forma, la «figura» del Éxodo nos puede dar la clave de la estructura intencional, de significación, de nuestro Poema.

Hablamos de intuición del tiempo humano en el Poema del Cid, y, naturalmente, es preciso encuadrar y comprender esa intuición dentro de los moldes de pensamiento de su época. Al igual que nos poníamos en guardia contra una posible y superficial «modernización» del subyacente contenido lírico en las imágenes poéticas del Cantar, debemos ahora evitar todo paralelismo demasiado fácil por lo que se refiere a ese afincamiento existencial del héroe en su humana circunstancia. No olvidemos que esa circunstancia, eminentemente ética, tiene una dimensión trascendente de tipo religioso, de alcance universal. La «figura» del Éxodo nos sirve justamente para establecer el sentido de esa universalidad, para fijar su alcance y, por consiguiente, sus limitaciones. Al hablar del valor existencial del exilio cidiano conviene, para comprender lo que es, tener una clara conciencia de lo que no es ni pudo ser.

En última instancia, el mito del Mío Cid no podía ser más que un reflejo de los grandes mitos cristianos, precisamente aquellos que de manera más directa tienden a «orientar» el ser del hombre y su estar en el mundo, aquellos que «sitúan» a este mundo en relación con el otro. Lo realmente extraordinario, lo que sólo podía darse en una época que viviera muy de cerca el carácter mítico de esta orientación, es que la actuación de un hombre de carne y hueso pudiera afectar de manera tan profunda los mismos cimientos de un vivir comunitario. Pues no se trataba de una mera asociación de tipo lógico entre la vida de ese hombre y una serie de enseñanzas morales, sino de una especie de reencarnación

de sentido por la cual el héroe, en su mismo existir, por el hecho mismo de su existencia, se convertía u «oficiaba» de intérprete máximo de aquellos grandes mitos cristianos. El «existencialismo» del Poema es, por tanto, un existencialismo mítico. La circunstancia humana de la que el Cid es intérprete no es una mera circunstancia empírica, sino una circunstancia «revelada». Lo que da forma y coherencia a ese existencialismo del Poema no es la experiencia pura y simple, sino la fe. No se trata de que el Cid de nuestro juglar esté más enraizado que otros héroes en la experiencia de los humanos, o de que esto sea así porque el juglar poseyera una superior capacidad de penetración psicológica, sino que, más bien, su héroe es precisamente aquel en quien la vida *se releva* a sí misma como experiencia, es decir, como camino, como dolor y como gozo, y, sobre todo, como esperanza.

Por otra parte, si prescindimos por un momento de esa fe como forma de vida, «como manera de sentir la experiencia de lo real», si abstraemos esa vivencia del tiempo humano de su contexto poético, si sólo la consideramos como un breve momento en el devenir fenomenológico del tiempo humano, entonces nuestra perspectiva histórica podrá enriquecerse con las siguientes observaciones de George Poulet sobre el tiempo humano medieval:

> L'être de la créature... tendait toujours au néant; mais il n'y tendait que par un côté de lui-même. Par un autre il tendait à continuer d'être ce qu'il était en raison des principes de son existence. Sa tendance au néant (*habitudo ad nihil*) était compensée par une tendance opposée, une tendance à la cause première (*habitudo ad causam primam*). Cette habitude, cette manière d'être était au premier chef une manière de durer... Le chrétien du Moyen-Age se sentait donc essentiellement un être qui dure. Et pourtant en lui comme autour de lui, il ne pouvait s'empécher de voir du changement. S'il sentait sa propre

> permanence, il se trouvait contraint de sentir au même titre son manque profond de permanence. Il se sentait à la fois, contradictoirement, un être permanent et un être temporel, un être qui ne change jamais et un être qui change toujours [12].

No sé, sin embargo, hasta qué punto esa evidente contradicción de que habla Poulet era vivida realmente por el cristiano medieval como tal contradicción, es decir, como una auténtica paradoja existencial de carácter irreductible, o si, por el contrario, se trataba de una aparente paradoja de la vida existencialmente superada por medio de la fe.

La inestabilidad de ese tiempo humano en cuanto el hombre es un ser en perpetuo devenir ya fue vista desde los primeros siglos del cristianismo por Gregorio Niceno, quien la explica hablando precisamente del sentido alegórico del Éxodo bíblico, y más concretamente, explicando el nacimiento de Moisés, el guía humano de ese exilio. He aquí sus palabras:

> Todo el mundo sabe que los seres sometidos al devenir no permanecen nunca idénticos a sí mismos, sino que pasan continuamente de un estado a otro, a través de un perpetuo cambio, que siempre se da para bien o para mal... Estar sujeto al cambio es nacer continuamente. En el mundo del devenir no hay seres que permanezcan semejantes a sí mismos. Pero, en el caso que nos ocupa, el nacimiento no se produce por la intervención de un elemento extraño, como es el caso de los seres corporales que engendran sometidos al azar. Este otro nacimiento es el resultado de una decisión libre, siendo nosotros así, en cierto sentido, nuestros propios padres, creándonos a nosotros mismos tal como queremos ser y moldeándonos por nuestra propia voluntad *según el modelo que nosotros mismos escogemos* [13]. (El subrayado es mío).

---

12 *Études sur le Temps Humain* (Edinburgh, 1949). Ver la introducción.

13 *La vie de Moïse. Introduction et traduction de Jean Daniélou, S. J.*, 2.ª ed. (París, 1955), pág. 32.

Para el Niceno, la estabilidad, la permanencia, la vive el cristiano, no en sí mismo, sino en su modelo. El que el hombre sienta o no esa permanencia depende, en última instancia, de que su modelo sea o no permanente. Por otra parte, ese constante cambio del puro devenir es un movimiento sin sentido, caótico, un movimiento sin progreso, sin avance en ninguna dirección, mientras que para el cristiano medieval, como el mismo Poulet reconoce en su obra, el tiempo humano, realmente existencial, es un tiempo vector, un tiempo que se dirige constantemente hacia su plenitud, un tiempo que pasa sin cesar, pero que se asienta en la misma estabilidad, en la permanencia inalterable de la verdad o de la virtud. De ahí que, de nuevo en las palabras del Niceno: «sea ésta la más paradójica de todas las cosas, el que sean la misma cosa estabilidad y movilidad, pues que de ordinario aquel que avanza no está detenido y el que está detenido no avanza. En el caso que nos ocupa, el hombre avanza por el hecho mismo de estar detenido», es decir, de mantener sus pies firmes en la «plenitud de la virtud» [14]. Para el Niceno, «le temps est la synthěse rěelle de l'humain et du divin... Grégoire présente le temps totalement uni au Christ» [15]. Psicológicamente hablando, el tiempo es «comme une tension [vitale] entre le souvenir et l'espoir» [16], y como «la tension de l'espoir se dirige nécessairement vers sa propre limite, vers sa fin, et puisque la fin est la délivrance, il s'ensuit que le mouvement psychique du temps est aussi le mouvement de la foi et du divin» [17].

---

14 *Ibidem*, pág. 110.

15 Jérome Gaïth, «La conception de la liberté chez Grégoire de Nysse, en *Études de Philosophie Médiéval* (París, 1953), pág. 171.

16 *Ibidem*, pág. 170.

17 *Ibidem*, págs. 170-71.

Naturalmente, nuestro juglar no era un filósofo, ni es de suponer que conociera estas reflexiones de la patrística sobre el tiempo de los humanos. Lo que sí supo ver y conjugar con extraordinaria y maravillosa intuición fue el carácter absolutamente ejemplar de su héroe y su dimensión históricamente real, humana. Lo que a nosotros nos interesa destacar es que tal conjunción no fue un «arreglo» narrativo, sino la expresión sincera de una íntima manera de vivir la realidad humana, una expresión sincera de lo que era para él la auténtica existencia. Autenticidad que no podía ser otra que la que proporcionaba la fe.

El *Poema de Mío Cid* no es un análisis de la vivencia humana del tiempo, sino una intuición de su valor real, de su extraordinaria trascendencia en la vida del hombre. Algo así como si de pronto nuestro poeta comprendiera cuán importante es vivir dentro de la misma línea histórica en que vive el Cid. Nuestro poeta valora, no analiza, y su valoración no se da en abstracto, en función de una idea, sino en una forma que pudiéramos llamar esencialmente pragmática. Valoración de utilidad, teleológica, es decir, ordenada a un fin concreto. Su Cid muestra cómo esa historia que todos viven aquí y ahora conduce a un después, a un más allá que trasciende los límites de esa misma historia. Lo importante es recordar que a ese más allá se llega en línea recta, sin solución de continuidad, desde aquí. Nuestro poeta vive esa fusión mítica, real y cotidiana, entre el aquí y el más allá, pero su intuición va mucho más lejos, es más profunda, porque logra distanciar esos dos puntos y dibujar entre ellos la trayectoria que los une. En otras palabras, él descubre que esa unión no es una identidad, que hay algo que separa esos dos puntos, y ese algo no es sino el tiempo mismo en que vivimos. Entre ese aquí y el más allá no se interpone un espacio, no son las cosas, esas cosas familiares y entra-

ñables, las que separan a uno de otro, ni los hechos históricos en su dimensión puramente fáctica, espacializada y concreta, sino el tiempo. *Su gran logro intuitivo consiste en haber visto ese aquí y más allá como un ahora y un después.* La ejemplar figura del Cid en su estatura épica se mueve en la misma realidad física que todos conocen, sólo que mucho antes (desde el origen) y mucho después (hasta el fin). Toda esa realidad objetivamente histórica que se despliega ante nuestros ojos en el Poema se nos hace tan palpable, tan inmediata, porque es vivida intensa, urgentemente, como un inmediato ahora.

APÉNDICE

Como ya advertí al principio de este trabajo, el hecho de referirme siempre al poeta o al juglar del Cantar no prejuzgaba en modo alguno las últimas conclusiones de Menéndez Pidal sobre la existencia de dos juglares en la elaboración del poema que ha llegado hasta nosotros. El profesor De Chasca vuelve sobre el tema en su obra más reciente y apoya asimismo esas conclusiones del maestro. El hecho, como indican tanto M. Pidal como De Chasca, se acomoda perfectamente a los modos habituales de desarrollarse la poesía oral de los juglares. A este respecto, y desde la perspectiva en que he venido examinando el Poema, he de hacer una observación que, desde luego, sería difícil de mantener sin admitir la existencia de una segunda mano juglaresca que retocara y aun cambiara algunos pasajes de la obra original.

He tratado de explicar en qué consiste el carácter mítico de ese simbolismo que veo en el Cantar: el Cid leonino, reflejo o intérprete de un Cristo guerrero, mayestático. Un simbolismo en el que ninguno de sus elementos pierde un ápice de su realidad histórica, aunque la trascienda. La significación trascendente del león no es una significación arbitraria, un añadido de tipo didáctico, independiente de la propia naturaleza leonina. Es precisamente porque el león actúa

de acuerdo con su «natura» por lo que adquiere esa significación trascendente. Hay que subrayar, por tanto, que entre la actuación del león como verdadero león y el simbolismo que sugiere su presencia no existe la menor diferencia. El Cid, por su parte, es, desde luego, un personaje histórico, pensado y sentido como tal, que en su leonina conducta, voluntaria y consciente, refleja la conducta de Cristo, o, mejor aún, el sentido que anima esa conducta. Es, desde luego, ese carácter intencional lo que separa la conducta del Cid de la del león como animal. Por otra parte, en esa mutua dependencia o relación entre símbolo y simbolizado no existe el menor asomo de fetichismo ni de magia: no es que el Cid, en su misma realidad empírica, sea Cristo, o se convierta, por arte de magia, en Cristo. Lo que ocurre es que esa realidad empírica, en cuanto tal, es puramente aparencial. El poeta busca por debajo (o por encima) de ella la auténtica realidad de su héroe.

Pues bien, volvamos de nuevo al episodio del león para examinar en él un elemento que tiene todo el aspecto de ser algo añadido por quien, desde luego, comprendía la significación simbólica del episodio, pero que ya no vivía, o vivía de muy lejos, su carácter mítico. Se trata de la forma en que el poeta describe la reacción de Diego Gonzálvez, uno de los infantes. Dice así:

> Diag Gonçálvez por la puerta salió,
> diziendo de la boca: «non veré Carrión!»
> Tras una viga lagar metiós con grant pavor;
> el manto e el brial todo suzio lo sacó. (2288-2291).

El elemento extraño a que me refiero es esa «viga lagar». Tal vez no fuera tan extraño que hubiera un lagar en el palacio del Cid de Valencia. De todas formas, resulta un tanto insólito que el poeta pensara precisamente en tan pe-

regrino escondite. Y lo que aún resulta más extraño es que en el resto de la tradición cidiana desapareciera, al parecer totalmente, ese detalle. Todos los demás elementos del episodio, incluidas las vestiduras sucias del infante, encuentran eco bien en las crónicas o bien en los romances. No he podido hallar ninguna mención de la viga lagar en esta tradición cidiana. Por el contrario, sí perdura en ésta el aspecto cómico del percance.

Ya Menéndez Pidal trae a colación el conocido romance de Quevedo sobre el asunto. La Crónica Particular se refiere a ello de una manera un tanto pedante. He aquí el eufemismo: «Ferrán Gonçálvez [aquí cambia el infante] salió por un postigo que havía en el palacio, que salía a un corralejo, que havía tres tapiales ayuso, e el logar non era tan limpio como era menester, e non se pudo tener en las piernas, e cayó, e untáronsele todos los paños de mal lixo» [1].

Por otra parte, no veo tampoco ninguna necesidad o conveniencia poética en la inclusión de la viga lagar. La huida del infante, desde un punto de vista poético, hubiese sido tan característicamente suya si en vez de refugiarse tras una viga lagar se hubiera refugiado, por ejemplo, tras una puerta. Es verdad que la suciedad de su manto y su brial contrasta poética y significativamente con la dignidad de ese manto que el Cid «trae al cuello» cuando reposadamente (contraste con la precipitación del infante) se dirige hacia el león. Pero si de suciedad se trataba, mucho más eficaz que la viga hubiese resultado el «mal lixo» de que habla la Crónica Particular. No creo que ni el juglar ni ninguno de sus refundidores hubiese sentido grandes remilgos a este respecto.

---

[1] Ed. cit., págs. 233-34.

Si, al parecer, no existe ninguna explicación puramente estilística que satisfaga nuestra extrañeza (extrañeza que parece confirmar el silencio tradicional a este respecto), habremos de buscar una explicación temática. Es evidente que todo el episodio está encaminado a subrayar, por una parte, la diferenciación radical entre el Cid y los infantes, y por otra, el doble sentido que tienen las relaciones de éstos con aquél, despego egoísta por parte de los infantes y paternal benevolencia por parte del Cid: como se sabe, el Cid «manda vedar» la risa y el «juego» que «iva por la cort» a costa de sus yernos.

Volvamos a repetir con Spitzer que el león es «el agente catalítico que separa las fuerzas del bien y del mal». Pero en el Poema estas fuerzas no están simplemente separadas, sino que son los malos mestureros, primero, y los infantes, después, los que, muy a pesar suyo, contribuyen a que brille con más fuerza la valía del Campeador. Éste se caracteriza por su positiva aceptación (que no es sólo resignación) de un destino doloroso que dos veces le viene impuesto por voluntad real, aunque siempre a instigación de los malos. Con respecto a los infantes, el Cid sabe en todo momento con quién tiene que habérselas, conoce muy bien las «mañas» de los infantes. Pero calla, y, a pesar de que con ese casamiento «non avría sabor», acepta la voluntad real. La acepta a sabiendas de que nada bueno puede esperar de aquello. Sin embargo, el Cid muestra amor por los infantes, a quienes llama en cierta ocasión «la cosa que mucho amo» (2353). Como ha visto el profesor Hart, esta manera de entender el destino doloroso del héroe guarda relación con el viejo tópico de la «calamitas utilis» [2].

---

[2] T. R. Hart., Jr., «Hierarchical patterns in the Cantar de Mío Cid», *R. R.*, LII (1962), págs. 161-73.

Visto el tema del Cantar de esta manera, el simbolismo bíblico-patrístico del lagar puede encajar perfectamente en la significación del episodio del león. En efecto, el lagar, *torcular* latino, es con frecuencia usado como símbolo de la cruz de Cristo, viga lagar que lo aprisiona cuando sus discípulos lo abandonan atemorizados por el peligro que pueden correr. Así lo explica, por ejemplo, R. Mauro: «Torcular est crux Christi, ut in Isaia: 'Torcular calcavi solus (Isaías LXII, 3), id est, discipulis meis fugientibus solus pertuli crucem» [3]. Para Casiodoro, por el contrario, el lagar es un símbolo de la penitencia que la Iglesia impone al pecador para extraer de él el vino del arrepentimiento: «Torcular vero est, ubi multis ponderibus pressae uvae durissimis gigartis comminutis, follibusque vacuatis, dulcissima vina profundunt. Quod Ecclesiae videtur aptissime convenire, quando de obstinatis moribus, tumidaque superbia, praessurae penitentiae suaves lacrymae salutariter exprimuntur» [4]. Otras veces, el lagar evoca en el comentarista la imagen de los mártires [5].

San Agustín desarrolla otro aspecto interesante de este simbolismo del lagar: el mundo entero es un enorme lagar donde abundan las presiones que prueban a los buenos: «Mundus est torcular; abundant praessurae ejus» [6]. Estas presiones providenciales sirven para separar a los buenos de los malos: «In torcularibus animadvertimus quaedam tria: praessuram, et de praessura quaedam duo: unum recondendum, alterum projiciendum» [7]. El buen vino se guarda en la bodega, los residuos se arrojan a los animales (¿po-

---

3 P. L., t. 112, col. 1068. Igual interpretación en San Pedro Damián, P. L., t. 145, col. 1162.

4 *P. L.*, t. 70, col. 73-74.

5 Pedro Lombardo. *P. L.*, t. 191, col. 121.

6 *P. L.*, t. 38, col. 137.

7 *P. L.*, t. 37 col. 1033.

sible asociación con la suciedad de los vestidos del infante?): «Vina recondet in apothecis, vinaccia vero pecoribus projiciet»[8]. San Agustín continúa explicando cuál de estas presiones que manda Dios es la más difícil y penosa. Lo más duro, desde luego, es amar a los enemigos y hacer bien a los que nos odian: «Quae dura jussit? Diligite inimicos vestros, benefacite his qui oderunt vos»[9].

Si aceptamos esta intención simbólica en la «viga lagar» de nuestro episodio, podríamos interpretarla de dos maneras, que en realidad no se excluyen mutuamente:

1. Los infantes serían precisamente la cruz del Campeador, el instrumento providencial bajo cuya «presión» fluiría la gran valía de éste. La afrenta de Corpes sería la prueba final que colmara la capacidad del lagar, después de la cual sólo quedaría apelar a una instancia más alta, como en el grito del profeta: «Venite et descendite, quia plenum est torcular: exuberant torcularia, quia multiplicata est malitia eorum» (Joel 3.13). De aceptar la equivalencia simbólica viga lagar-torcular, yo me inclinaría, sin embargo, por esta otra interpretación:

2. Ante el peligro que supone la presencia del león, esa «presión providencial», se separa el buen vino de los residuos, de la basura, que se arroja precisamente al corral de los animales, su sitio adecuado. Esta interpretación se ciñe

---

8 *P. L.*, t. 36, col. 109.

9 *P. L.*, t. 38, col. 137. A título de curiosidad, he aquí unos versos del poeta inglés G. Manley Hopkins, publicados después de su muerte, en 1889:

For us by Calvary's distress
The wine was racked from the press
Now in our altar-vessels stored
Is the sweet Vintage of our Lord.

El poema lleva por título «Barnfloor and the Winepress», haciendo referencia al establo o granero donde solía instalarse el lagar.

de forma más concreta al impacto poético del episodio y guarda una relación mucho más estrecha con la evidente cobardía de los infantes, que es uno de los elementos decisivos del episodio desde este punto de vista poético.

Según Menéndez Pidal, el Cantar de Corpes es «el más refundido por el poeta de Medinaceli, comenzando por la primera tirada, con el cómico episodio del león, que atemoriza vergonzosamente a los infantes carrionenses» [10]. Sería difícil determinar con exactitud cuáles fueron los detalles precisos que este segundo poeta introdujo o cambió en el primitivo episodio del león. Creo que el de la viga lagar fue uno de ellos, y esto, aparte de la extrañeza que nos pueda producir el detalle, por las razones que a continuación expongo.

La viga lagar no constituye por su propia naturaleza, es decir, como objeto de uso más o menos común, integrado en una actividad histórica concreta, un elemento de tipo poético. Su encuadre poético en el episodio sólo está determinado, al parecer, por su significación simbólica. Esto contradice lo que hemos venido observando con respecto al simbolismo del Poema. La viga lagar es un detalle «intelectualizado», en el cual existe una evidente separación entre su valor afectivo y su valor didáctico. En otras palabras, el didactismo de la viga lagar supone un grado de abstracción sobre la realidad empírica muy superior al que se observa en el resto del Poema. Por su grado de abstracción podemos considerarlo como un detalle decididamente alejado del mito.

El simbolismo de la viga lagar, tal como podemos conocerlo a través de otros textos medievales, no hace referencia a la intención de una conducta humana determinada, por

---

10 *En torno al Poema del Cid*, pág. 157.

ejemplo, a la «mala intención» del traidor, del cobarde, del envidioso, etc., sino que, haciendo abstracción de toda intencionalidad individualizada, es decir, de lo único que puede personalizar concretamente una conducta, hace referencia a la significación providencial que esa conducta tiene. Se refiere a la «calamitas» en general y no a la intención humana que en un momento determinado la puede producir. Tal vez por eso el lagar pueda ser un símbolo, tanto de las «presiones del mundo» como de la penitencia bien intencionada que impone la Iglesia. Ahora bien, ya hemos visto que el simbolismo del Poema se asienta precisamente en una intuitiva y profunda penetración de las intenciones que animan a los personajes del mismo. Al primitivo juglar le interesa, sobre todo, destacar la torcida intención, la insidia, la mala fe, de los infantes. No me parece plausible admitir que este mismo juglar, en un momento determinado, hiciera abstracción de esta mala intención para ver en la conducta de los infantes su carácter providencial de «calamitas utilis».

Por otra parte, no hay nada en el Poema que nos haga suponer el carácter mítico de los infantes, precisamente porque en su conducta de seres de carne y hueso no se vislumbra jamás la fuerza de lo sobrenatural. Los infantes son cómicos en su misma maldad, nunca monstruosos. Tampoco parece haber ninguna razón histórica que nos presente a esos infantes castellanos como auténticas «fuerzas del mal» en un sentido mítico. Lo más decisivo, sin embargo, tal vez sea el criterio de la tradición misma, que, al parecer, ignora por completo ese detalle de la viga lagar. Naturalmente, hemos de suponer que la tradición lo ignora simplemente por su falta de sentido poético y no ya por el carácter abstracto de su significación. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que la tradición popular de los romances que nos son conocidos haya de tomarse como criterio para enjui-

ciar el carácter mítico de los distintos elementos del Cantar. Al contrario, en los romances que han llegado hasta nosotros, bastante tardíos en relación con la fecha de composición del Cantar, es fácil advertir un deterioro o degeneración de ese carácter mítico. Ya he aducido el ejemplo que a este respecto me parece más significativo: el Cid durmiendo la siesta, después de una gran comida, momentos antes de aparecer el león; imagen del héroe que se halla en flagrante contradicción con la que nos da el primitivo juglar de un Cid en constante alerta, siempre previsor, siempre en guardia.

De todo esto podemos sacar las siguientes conclusiones: el primitivo carácter mítico del Poema, como decíamos, llevaba ya en sí mismo el germen de su desmitificación. Esta desmitificación se produce por dos canales distintos y separados: *a)* por una progresiva abstracción de su significado, de su latente didactismo, y *b)* por una progresiva independencia de su forma poética, que, desgajada de su primitiva unidad de contenido, florece por doquier en esos fragmentos épico-líricos que llamamos romances. En estos romances sólo queda ya la emoción estética de lo mítico, pero se pierde en ellos su carácter existencial, el efecto mítico de situar, orientándolo, al hombre en su mundo. Debilitado el carácter existencial del acontecimiento histórico, nexo que une la forma y el contenido de la narración mítica, estos dos elementos tienden a separarse, acentuándose, por una parte, el carácter lírico, subjetivo, de la forma, y, por otra, «sistematizándose» el contenido. Al final de este proceso no es extraño que nos encontremos: *a)* por una parte, con esos breves romances concentrados, más bien que sobre un tema, sobre la tensión emotiva de un momento, pequeñas composiciones donde la noción del tiempo humano como tiempo histórico desaparece por completo, y *b)* con que la ejemplaridad del héroe se

transforma hasta llegar a convertirse en algo que podríamos calificar de «canonizable».

Estoy de acuerdo con M. Pidal cuando afirma que el Cantar de Corpes se muestra profundamente refundido. A partir precisamente del episodio del león, comienza a acentuarse, cada vez con mayor fuerza, un aspecto de la personalidad del Cid que, si bien no contradice abiertamente el sentido ejemplar que tiene esa personalidad en el resto del Poema, parece relegar a un segundo plano sus características más acusadas. Las características del Cid mítico son, como ya hemos repetido, su visión, su vigilancia, su astucia, así como la urgencia con que vive su quehacer. Hasta el final del Cantar de las Bodas, es decir, aun después de conquistada Valencia y terminado el destierro con el otorgamiento del perdón real, se mantiene ese ritmo urgente del Poema. Se hacen rápidamente los preparativos de boda, y hasta la escena de las bendiciones y los festejos que se organizan para celebrar los desposorios son narrados al mismo ritmo con que se suceden las cabalgadas del destierro. Hasta tenemos ahí mismo el comentario del Cid sobre la necesidad de darse prisa y hacer cuanto antes lo que de todas formas hay que hacer:

> El Campeador en pie es levantado:
> «Pues que a fazer lo avemos, por qué lo imos tardando?
> Venit acá Albar Fáñez, el que yo quiero e amo!
> affé amas mis fijas, métolas en vuestra mano;
> sabedes que al rey assí gelo he mandado,
> non lo quiero fallir por nada de quanto ay parado:
> a iffantes de Carrión dadlas con vuestra mano,
> e prendan bendiçiones e vayamos recabdando».
> ... ...
> Quando ovieron aquesto fecho, salieron del palaçio,
> pora Santa María a priessa adelinnando;
> el obispo don Jerome vistiós tan privado,

a la puerta de la eclegia sediellos sperando;
dióles bendiçiones, la missa a cantado.
Al salir de la ecclegia cavalgaron tan privado,
a la glera de Valençia fuera dieron salto;
Dios, qué bien tovieron armas el Çid e sos vassallos!
Tres cavallos cameó el que en buen ora nasco.
Mío Çid de lo que vidie mucho era pagado:
ifantes de Carrión bien an cavalgado.
Tórnanse con las dueñas, a Valençia an entrado;
ricas fueron las bodas en el alcaçer ondrado,
e al otro día fizo mío Çid fincar siete tablados:
antes que entrassen a yantar todos los crebantaron. (2219-2250).

En el Cantar de Corpes desaparece casi por completo todo sentimiento de urgencia, asociado íntimamente en el resto del Poema con la constante vigilancia del Campeador. La crítica ya ha notado en más de una ocasión este cambio de ritmo narrativo, que, como acabamos de ver, no puede explicarse sólo como una circunstancia puramente física, externa, en la vida ajetreada del desterrado. Pero no se ha visto que en este cambio de ritmo va implícito, de manera sutil pero eficaz, un cambio de perspectiva en la manera de concebir al héroe. Se relega, como digo, a un segundo término poco visible ese constante estado de alerta ligado a la urgencia del vivir. Los días y las noches ya no se suceden con aquella frecuencia. Y es entonces justamente cuando de improviso adquiere especial relevancia el amor del Cid por los infantes.

El Cid no es en ningún momento sanguinario ni despiadado. Por el contrario, siempre se muestra indulgente y comprensivo con el vencido, con el enemigo, con el débil. Pero esto no es jamás obstáculo para que descuide su guardia. Con respecto a los infantes, y hasta el principio del Cantar de Corpes, su actitud es igualmente vigilante. Pero

a partir de ese momento, del episodio del león, nos encontramos con comentarios del juglar realmente insólitos. Por ejemplo, el verso 2569, inmediatamente después de que los infantes expresan su propósito de llevar a sus mujeres a tierras de Carrión. Comenta entonces el juglar: «Nos curiava de fonta mío Çid el Campeador». Cierto que manda a Félez Muñoz que acompañe a los de la partida, pero, en lugar de ser esto una decisión serena y meditada, como son todas las del Cid en los momentos cumbres, la presenta el juglar como motivada por un mal presentimiento, es decir, como algo repentino, visto de pronto en los agüeros, como un presagio de que algo malo va a pasar. Esta actitud del héroe resalta aún más por el hecho de que en el ánimo de todos (incluidos los oyentes del Cantar) había motivos suficientes para sospechar desde un principio la bajeza de los infantes. Después de leer con atención las dos primeras partes del Poema, me resulta difícil admitir que fuera el mismo juglar quien ahora explicara la decisión del Cid de esta manera.

Es evidente que este segundo juglar, probablemente un clérigo, sentía y comprendía la bondad del héroe cuyas hazañas cantaba. Pero al querer subrayar de manera especial esa bondad, tal como él la sentía, convirtió al Cid en un héroe, más que bueno, bondadoso, introduciendo en su personalidad un elemento de inocencia, de víctima inocente y bien pensada, que en el fondo era incompatible, no tanto con la bondad del héroe, sino con su valía épico-mítica. Podríamos decir que para este segundo juglar el Cid valía porque era bueno, mientras que para el primitivo juglar el Cid era bueno porque valía. Para éste la valía del héroe era algo incuestionable; era él, en su persona de carne y hueso, en su actuar como tal, el que definía y daba sentido a lo bueno. Para el otro, la valía del Cid era algo que, al menos en principio y tímidamente, necesitaba una explicación. El

Cid mítico actualizaba los valores humanos de su comunidad en su mismo existir; el Cid «santo», el Cid «bondadoso», debía su propia existencia a la previa aceptación de esos valores. Tal vez por eso, y no sólo porque el segundo juglar se hallaba más distanciado de los acontecimientos históricos, tenga el Cid de esta última parte un aire de ficción que no tiene el de las dos primeras.

En resumen, creo que la viga lagar, además de ser un detalle extraño, es un detalle francamente revelador, si aceptamos su encuadramiento en el tema. Dado que la significación simbólica de este detalle no guarda una relación directa con la característica fundamental del Poema, fusión de historia y poesía en una vivencia única, ni es en absoluto necesario para comprender ésta en toda su amplitud, sólo puedo presentar tal simbolismo a título de conjetura plausible. Este simbolismo, sin embargo, nos revelaría una visión poética de signo distinto a la mantenida en el resto del Poema. Una visión que se halla íntimamente ligada al cambio de actitud que se produce en el héroe con respecto a los infantes. Aceptado este simbolismo, bien podríamos decir que la viga lagar y la «ceguera» del Cid por amor a los infantes son dos ramas de un mismo tronco.

CONCLUSIÓN

Traslademonos por un momento del siglo XII al XV. Pensemos en obras tales como el *Desir de las siete virtudes* o la *Cárcel de Amor.* Imaginémonos a un Francisco Imperial o a un Diego de San Pedro que trataran de formar un juicio sobre la estructura simbólica del Cantar de Mío Cid según la «significación» que aquí le hemos atribuido. Creo acertado pensar que tal simbolismo les habría parecido absolutamente falto de técnica, pobrísimo en sugerencias, impreciso, confuso, en una palabra, primitivo. En presencia de tales jueces y oyendo sus argumentos, es más que probable que nuestro juglar, maravillado y contrito, hubiese bajado la cabeza y reconocido su vergonzosa y primitiva inferioridad. Tal vez, por otra parte, en medio de su vergüenza, hubiese experimentado nuestro juglar, con su agudo sentido de la continuidad histórica, un vago orgullo de «pionero», de lejano precursor.

Ante tal escena, y desde nuestra perspectiva siglo XX, nos alzamos indignados contra tales juicios y hacemos una calurosa defensa de nuestro malparado juglar: ensalzamos su candor, su frescura, y, cómo no, su sinceridad y su profundidad y agudeza psicológicas. Mucho me temo, sin embargo, que fuera todo esto escaso consuelo para el abatimiento del pobre encausado. No podríamos convencerlo, a pesar de

nuestro entusiasmo y nuestros esfuerzos. Nuestro lenguaje, la manera de expresarnos, le resultaría extraña y sólo a medias inteligible. Y, sin embargo, ¡tremenda ironía!, es muy posible que tras esforzarnos denodadamente en su defensa, sin poder convencerlo a él, termináramos por convencer a sus jueces y suavizaran éstos su veredicto; hasta es muy posible que consiguiéramos un indulto total. Henos, pues, aquí saliendo de la escena en amigable compañía de los jueces, mientras quedan atrás los gritos del juglar, que clama contra la injusticia de la sentencia absolutoria y golpea desesperadamente con sus puños las cerradas puertas de la cárcel de Apolo Musageta. Nosotros nos alejamos con nuestros amigos del siglo XV comentando la falta de comprensión, el «primitivismo» del *absuelto culpable.*

«Anticipémonos» a esta escena y aceptemos de buen grado su final. Es inútil dar saltos atrás en la historia. Más sensato me parece aceptar su eslabonada continuidad y, hasta cierto punto, su carácter irreversible. Nuestro poeta estaba mucho más cerca del siglo XV que del XX. Por muy grande que sea la diferencia entre él y sus «jueces», aún cabía entre ellos una mayor posibilidad de mutua inteligencia con respecto al contenido significativo del Poema que la que pueda existir hoy entre él y nosotros. Psicológicamente hablando, ellos estaban más cerca de la intención de nuestro juglar. Hoy valoramos su obra por razones muy distintas de las que él la valoraba. Tal vez podamos comprender su didactismo, pero éste no ejerce sobre nosotros el efecto persuasorio que el juglar hubiese pretendido. Nos maravilla el Poema, pero nos habíamos olvidado del poeta, de la problemática humana dentro de la cual pudo engendrarse.

Cuando hoy, desde hace poco, admiramos la extraordinaria maestría técnica del Cantar, colocamos a éste, tal vez sin darnos cuenta, en el plano de lo puramente estético,

«purificado», por así decir, de toda intención didáctica de persuasión. Pero ésta existe, a su manera, desde luego, pero innegable. Y es necesario enfrentarse con ella a la hora de valorar una obra tan rica en sugerencias. Existe desarrollada y expresada de una manera que no sólo a los alegoristas del siglo XV, sino más aún a nosotros, nos parece primitiva. Ahora bien, aquéllos no hubiesen podido prescindir de ella a la hora de enjuiciar el Poema, en tanto que hoy hemos actuado en gran parte como si no existiese.

El descubrimiento de la estructura simbólica del Poema nos enfrenta de nuevo con ese primitivismo, no tanto de forma como de fondo. Pese a ser un maestro en su «mester», nuestro juglar ha construido todo un andamiaje simbólico, portador de su intención didáctica, que, históricamente hablando, comparativamente, es de una técnica elemental, subdesarrollada, cabría decir. Por esto precisamente, al considerar ese andamiaje simbólico, estamos situando de nuevo al Poema de Mío Cid dentro de una línea de continuidad histórica que, a su vez, nos ayude a comprender la «incomprensión» de que tantas veces ha sido objeto.

Aún podríamos decir más. Estimo que lo que hoy se ha revalorizado en el Poema es justamente su primitivismo. Encontramos en ese primitivismo extraordinarias posibilidades estéticas. Cuando hoy leemos el Cantar, sentimos que lo humano se abre ante nuestros ojos en toda su prístina inmediatez, como un agua clara y profunda en cuyo seno se nos apareciera, no algo nuevo, sino algo ya muy viejo, pero visto en su mismo origen. Tal vez debamos atribuir nuestra sensación, más que a exquisiteces técnicas del juglar, a nuestro propio envejecimiento. Tal como nuestro juglar podía entenderlo, su técnica no podía ser otra que la técnica aprendida e imitada de su «mester». Por muy personal que fuese el sello que en ella imprimiera, no podía tra-

tarse de una noción de la técnica a lo siglo XX, individualizada, nacida intuitiva y como espontáneamente de su personal y exclusiva visión del tema. Su sinceridad, su transparencia, su serenidad, es algo que trasciende los límites de lo técnico, algo que vive ya por encima y con independencia de todo «mester». Y es ese algo, tan extraño a nosotros, lo que aquí calificamos de primitivo, de candorosa y humanamente primitivo. Si hoy le otorgamos sin reservas a nuestro incógnito juglar la categoría de gran maestro, creo que lo hacemos debido a nuestra admiración hacia todo lo no técnico, lo cálidamente vital. Nuestro juglar es culpable de lo que en nuestro imaginario proceso le habrían atribuido sus jueces; lo que ocurre es que, para nosotros, esa imputación ha dejado de ser un delito.

No obstante, nuestra admiración aún es pequeña y tras ella puede ocultarse aún nuestra pequeña malicia. Admiramos esa espontaneidad que nos es tan tremendamente difícil de conseguir, esa sinceridad que, sobre todo a partir del XIX, cuesta sudores y angustias más o menos confesados, para, a renglón seguido, obtener nuestra pequeña venganza ensalzando la exquisita técnica de lo verdaderamente sincero y espontáneo. Y en cierto modo es lógica nuestra actitud, porque, si bien el Poema nos produce una sensación de espontaneidad sincera, tal sinceridad se asienta reflexivamente, pensadamente, sobre unas bases de fe, entusiasmo y amor que son la más grave acusación que pueda levantarse contra nuestra admiración interesada y suspicaz. Respetemos, pues, el «primitivismo» del Cantar, ya que eso no es hoy obstáculo para que apreciemos su alta calidad estética.

He tratado de demostrar el carácter mítico de ese «primitivismo». La tarea de presentar al Cid como héroe mítico trae consigo, poco menos que de manera inevitable, la necesidad de sortear dos peligrosísimos escollos, Escila y Carib-

dis, de casi todos los trabajos que se han ocupado de estudiar el pensamiento mítico: uno, el de confundir lo mítico con lo fetichista, lo incivilizado; otro, la frontera mal definida, poco comprendida aún, entre lo mítico y lo alegórico. Tal vez sean estas dificultades, estos mal marcados linderos, algo inherente a la misma estructura fenomenológica del pensamiento humano. Yo he preferido enfrentarme con el problema creyendo que en realidad se trata de una cuestión de grado: una creencia, una actitud, una obra determinada, puede ser más o menos mítica. En el caso del Mío Cid hay que descartar desde un principio toda actitud fetichista. Sólo me quedaba, por consiguiente, destacar la personalidad propia del Poema frente a la interpretación alegórica.

No era posible hablar de mito sin entrar de lleno en el terreno de los símbolos (naturalmente, sin prejuzgar de antemano la naturaleza del símbolo). Tenía, pues, que *demostrar* la existencia en el Poema de un cierto simbolismo lo suficientemente importante y significativo como para servir de base a una interpretación de conjunto. Tratándose de mito, el hecho mismo de la *demostración* implicaba el evidente peligro de socavar la naturaleza mítica de ese simbolismo. Esta necesidad crítica, metodológica, no debe, sin embargo, oscurecer el hecho de que tal simbolismo no necesitaba demostración para los oyentes del Cantar, y esto, no porque ellos conocieran de antemano la «explicación» del mismo, sino porque vivían íntima y profundamente su sentido. La *«explicación»* la conocía indudablemente el poeta, y por ello precisamente pudo sacar de esa infraestructura mítica una obra organizada y coherente. Lo que no hubiera podido hacer sin desvirtuar y dislocar esa infraestructura mítica era dar forma alegórica y conceptualista a su tema. Pero sería un tremendo error desconocer la existencia de dicho simbolismo porque no aparezca con la claridad con-

ceptual, «técnica», con que se hubiese producido (muy rebajados sus quilates estéticos) dos o tres siglos más tarde.

No sé hasta qué punto habrá quedado claro lo que en el Poema hay de mítico y de superación del mito. Mucho queda aún por andar en este camino. En todo caso, creo haber demostrado que, por lo que al Poema se refiere, no tiene sentido hablar de una épica «químicamente pura», exclusivamente literaria y sin más trasfondo humano que la exaltación heroica de unos ideales propios de una clase social, de una cultura o hasta de una raza. Una épica sin problemas, cantora del valor, la nobleza, la lealtad, y detractora, por consiguiente, de la cobardía, la traición, etc. Si, por el contrario, esa épica, además de cantar y denigrar respectivamente todas esas cosas, nos ofrece una rica problemática humana, una manera de enfrentarse, y no sólo de escapar, a una realidad histórica, entonces será necesario esforzarse por encontrar la perspectiva adecuada dentro de la cual se produce ese enfrentamiento. Sólo así podremos acercar a nosotros ese tipo de poesía, llegar a sentir el humano palpitar de su aliento. En ese mundo revuelto, «épico», de fuertes pasiones, existe sin duda un momento de serenidad, de reposo, y hasta de profunda meditación. Es necesario buscar ese momento y reconstruir sobre él todo el edificio. En esto tal vez pueda servir de ayuda la serenidad del Campeador. Es necesario que aún resuene más fuerte su grito de: «¡Quietas seed, mesnadas!».

ÍNDICE GENERAL